

Numéro 20
Automne 2021

DOSSIER MONOGRAPHIQUE

Capitalité et scènes théâtrales. Espagne, XIX^e-XXI^e siècles

COORDINATRICES

Laurence Breyse-Chanet

Isabelle Cabrol

Anne Laure Feuillastre

iberic@l



Revue Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines

Institut d'Études Hispaniques
Sorbonne Université

31, rue Gay-Lussac,
75005 Paris

<https://iberical.sorbonne-universite.fr>
iberical@sorbonne-universite.fr

Directrice de la revue

Nancy Berthier

Coordinateurs

Laurence Breysse-Chanet
Isabelle Cabrol
Anne Laure Feuillastre

Rédactrice en chef

Corinne Cristini

Secrétaire de rédaction

Renée Clémentine Lucien

Auteurs

Álvaro Álvarez Rodrigo	Hélène Frison	Agnès Pellerin
Victoire Boueille	Luis F. Jiménez	Lilou Picou-Bellier
Laurence Breysse-Chanet	Paula Markovitch	Juliette Rivet
Isabelle Cabrol	Inés Martín Pérez	Marina Ruiz Cano
Yolanda Minerva Campos García	Daura Méndez Hernández	Marie Salgues
Fernando Curopos	Lucía Méndez Soria	Amina Timera
Anne Laure Feuillastre	Abel Muñoz Hénonin	Alexis Vilatte

Relecteurs

Laurence Breysse-Chanet
Isabelle Cabrol
Anne Laure Feuillastre
Renée Clémentine Lucien

Composition typographique

Jean MONTANÉ

En couverture

J.-G. Cabrol, « État de siège ».

Copyright © 2021 Revue Iberic@l — CC BY-NC-ND 4.0

Toute autre utilisation, reproduction, diffusion, publication ou retransmission du contenu est strictement interdite sans l'autorisation écrite du détenteur des droits d'auteur.

ISSN 2260-2534

Sommaire

I/ Dossier monographique

3 Introduction

Isabelle Cabrol & Anne Laure Feuillastre

7 Festival Don Quijote 1992-2021.

30 années de présence du théâtre hispanique à Paris

Luis F. Jiménez

1. Une capitalité théâtrale itinérante aux XIX^e et début du XX^e siècles

15 Théâtre et capitalité :

le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIX^e siècle

Marie Salgues

31 Les Ballets russes à l'Opéra :

Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone

Hélène Frison

2. Capitalité et (in)visibilité sous le franquisme et la démocratie

47 Dissidence théâtrale dans les années 1960-1970 : une capitalité inversée

Anne Laure Feuillastre

65 La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo

Marina Ruiz Cano

**3. La capitalité féminine :
la scène espagnole actuelle
en quête de parité**

- 77** **Quand les avant-gardes du premier tiers du xx^e siècle et la dramaturgie contemporaine s'écrivent au féminin : les femmes *en lettres capitales* à l'affiche du Centro Dramático Nacional (Madrid, 2012-2019)**
Isabelle Cabrol & Lucía Méndez Soria

4. Témoignages

- 95** **Compte-rendu. Juan Mayorga, *Le Cartographe***
Inés Martín Pérez, Daura Méndez Hernández, Juliette Rivet, Victoire Boureille, Lilou Picou-Bellier, Amina Timera & Alexis Vilatte

II/ Varia

- 115** **Le fado, objet sonore insolite dans le cinéma muet portugais : immoralité et « attraction »**
Agnès Pellerin
- 129** **Sapho maîtresse d'école**
Fernando Curopos
- 147** **Noticias de parientes lejanos. La recepción del cine mexicano en dos revistas españolas especializadas de los años cuarenta: *Primer Plano* y *Cámara***
Yolanda Minerva Campos García
- 167** **Actrices sobre papel. Las revistas cinematográficas y la construcción de la imagen de las estrellas durante el primer franquismo**
Álvaro Álvarez Rodrigo

III/ Documents

- 183** **El periodismo filmico entre lo intelectual y lo popular, el papel y la red**
Abel Muñoz Hénonin
- 191** **Ver a los demás**
Paula Markovitch

I / Dossier monographique

Introduction

Isabelle Cabrol & Anne Laure Feuillastre

Faculté des Lettres de Sorbonne Université

El teatro es cartografía. Como en el mapa, en el escenario todo debe responder a una pregunta que alguien se ha hecho. Como en el mapa, en el escenario lo más importante es decidir qué se quiere hacer visible y, por tanto, qué se deja fuera. En el escenario, como en el mapa, siempre se toma partido.

Juan MAYORGA, *El cartógrafo* (Nota del autor), 2010.

Ce numéro envisage d’explorer les liens entre la capitalité et les scènes théâtrales en Espagne, depuis le XIX^e siècle jusqu’à nos jours. Guidés par la réflexion de Juan Mayorga, un dramaturge *capital* (Prix National du Théâtre 2013), nous nous interrogeons sur ces espaces du théâtre qui se dessinent comme des territoires politiques et des lieux de l’utopie. Grâce à l’historiographie récente, qui a étudié l’histoire urbaine du théâtre dans une perspective géographique, sociale, économique, littéraire et culturelle, comparatiste ou centrée sur l’Espagne — notamment avec les travaux pionniers de Serge Salaün¹ et, plus récemment, ceux de Jeanne Moisand² sur « les scènes capitales » du XIX^e siècle —, nous nous proposons ici de réfléchir au rôle primordial du théâtre espagnol contemporain, en envisageant aussi bien le texte théâtral que les lieux où se joue le spectacle vivant.

Le concept de *capitalité*, qui est au cœur des recherches actuelles du CRIMIC³, induit les notions de verticalité et de hiérarchie, puisque les capitales sont, par définition, les villes du pouvoir.

-
1. SALAÜN, Serge, *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.
Voir aussi SALAÜN Serge, SERRANO Carlos (dir.), *1900 en Espagne : essai d’histoire culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988.
 2. MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013.
 3. Parmi les nombreuses activités organisées depuis 2015, nous renvoyons notamment au colloque international « Capitales ibériques du XIX^e au XXI^e siècle : tisser des relations », organisé par María Araújo

C'est dans son aspect pluriel que la capitalité théâtrale est envisagée ici : centralisation culturelle bicéphale (Madrid/Barcelone), rôle des capitales de province, inversion des centres de gravité et du processus de capitalité ; (in)visibilité de cette capitalité, avec l'apparition de nouvelles capitales du théâtre en raison de la censure gouvernementale ou de l'accès au théâtre des milieux populaires, au gré des transformations politiques et sociales du pays ; capitalité itinérante, avec la création de réseaux et de festivals internationaux ; enfin, plus récemment, la revendication de la capitalité féminine et d'une politique culturelle paritaire. Capitalité et périphérie/marginalité territoriale et symbolique viennent ainsi s'opposer ou se compléter, selon les époques et les différentes politiques culturelles qui se sont succédé du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Ce dossier regroupe des articles issus de la Journée d'études « Capitalité et scènes théâtrales. Espagne, XIX^e-XXI^e siècles », qui s'est tenue le 26 novembre 2021 à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Loin de prétendre à l'exhaustivité, nous avons choisi de parcourir quelques « méridiens et parallèles⁴ » de la cartographie théâtrale espagnole contemporaine, afin de mettre en lumière quelques points de repère.

Notre volume s'ouvre avec la contribution de Luis F. Jiménez, un metteur en scène et directeur artistique essentiel qui, à la tête du Festival Don Quijote de Paris (1992-2021) et du Festival de Olite (Navarre, 2017-2021), dessine des ponts entre les capitales culturelles européennes et hispano-américaines. Luis F. Jiménez propose ici une tribune engagée, à l'image de la ligne artistique du festival parisien qu'il porte, avec le groupe Zorongo, depuis 1992 — Madrid était alors capitale culturelle de l'Europe, l'Espagne était à l'honneur du 46^e Festival d'Avignon, et Lluís Pasqual, ancien directeur du Centre Dramatique National de Madrid, dirigeait l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Le texte de Luis F. Jiménez, « Festival Don Quijote 1992-2021. 30 années de présence du théâtre hispanique à Paris⁵ », offre un voyage à travers les capitales espagnoles et latino-américaines qui ont nourri la programmation du festival, en évoquant ces créateurs des arts scéniques en langue espagnole qui ont présenté leurs œuvres sur les scènes parisiennes, au Théâtre des Amandiers,

Da Silva, Fernando Curopos, Mònica Güell et David Marçilhac, les 23-24 mars 2020, Faculté des Lettres de Sorbonne Université, ainsi qu'à la conférence d'Elena Trapanese (Universidad Autónoma de Madrid) « Sueños, tiempos y destiemplos. Repensar la capitalidad con María Zambrano » proposée par les axes Iberhis et LALE, et organisée par Camille Lacau St Guily, le 26 janvier 2022, à l'Institut d'Études Ibériques et Latino-américaines, Sorbonne Université.

4. Nous empruntons cette image à Almudena Grandes, disparue au lendemain de notre Journée d'études, le 27 novembre 2022. Dans la présentation de l'adaptation théâtrale de son roman *Atlas de geografía humana*, Almudena Grandes file la métaphore géographique pour présenter les quatre personnages de son *best-seller*, qui apparaissent comme quatre pôles du féminin : « Mientras preparan un Atlas Universal en fascículos, Fran, Rosa, Ana y Marisa trazan los meridianos y los paralelos de un mapa que las incluye y las explica, pero en el que les llevará algún tiempo encontrar su lugar » (GRANDES, Almudena, « Una transición entre el amor y el tiempo », *Atlas de geografía humana*, Adaptación de GARCÍA-ARAUS, Luis, Madrid, Centro Dramático Nacional/Colección Autores en el Centro, 2012, p. 10). Le public parisien du Festival Don Quijote se souvient, aujourd'hui encore et avec beaucoup d'émotion, de la soirée théâtrale du 29 novembre 2013 et de la représentation de la pièce *Atlas de geografía humana*, qui s'était prolongée par un dialogue entre le public de la salle du Café de la Danse et les quatre comédiennes, Arantxa Aranguren, Nieve de Molina, Ana Otero et Rosa Savoina, entourées par le metteur en scène Juanfra Rodríguez et Almudena Grandes.
5. Nous renvoyons ici au lien de la vidéo, qui rappelle en quelques minutes des temps forts du Festival Don Quijote : *Le Festival en images : 4'27"* : Prix Max. Journal Télévisé (TVE) — Teaser festival 2018 (Valle-Inclán, Lorca...) : vimeo.com/325485921.

à la Maison des Cultures du Monde, au Théâtre de Belleville ou au Théâtre 13, ou bien encore à l’Instituto Cervantes et, surtout, au Café de la Danse.

Le premier axe du dossier, intitulé « Une capitalité théâtrale itinérante aux XIX^e et début du XX^e siècles », s’articule autour de deux articles : tout d’abord celui de Marie Salgues, intitulé « Le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIX^e siècle », qui nous plonge dans le récit de différents voyages d’une famille de l’aristocratie basque allant au théâtre à Paris, à Madrid et dans plusieurs capitales de province, en Espagne, entre 1800 et 1870, années où le théâtre était encore l’apanage des élites, même si la fréquentation populaire et ouvrière qui apparaît avec le Sexennat démocratique est le signe d’une massification culturelle. Puis, celui d’Hélène Frison, « Les ballets russes à l’opéra. Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone », qui nous conduit au début du XX^e siècle, une époque marquée par la domination du théâtre commercial, mais, également, par l’internationalisation de la scène théâtrale expérimentale et par la création de réseaux avant-gardistes, avec, notamment, la réception des Ballets russes en France et en Espagne, dont les spectacles sont donnés dans des espaces très différents, sur les scènes de l’Opéra Garnier de Paris, du Teatro Real de Madrid et du Gran Liceo de Barcelone.

Dans le deuxième axe « Capitalité et (in)visibilité sous le franquisme et la démocratie », nous proposons un double regard sur le moment de la dictature puis de la Transition, deux périodes qui ont progressivement opposé les capitales culturelles traditionnelles à de nouveaux lieux de théâtre créés *ex nihilo* par les personnalités à la recherche de liberté et d’espace public démocratique. Dans le premier article « Dissidence théâtrale dans les années 60-70 et capitalité inversée », Anne Laure Feuillastre dessine une cartographie du Nouveau Théâtre Espagnol à travers le prisme d’une transgression par le théâtre et la création de nouvelles capitales théâtrales, face à l’omnipotence de Madrid et Barcelone dominés par le théâtre étranger, classique ou d’humour. Un état des lieux des représentations des pièces du mouvement autorisées par la censure permet de mettre en lumière les différences entre capitale et ville de province à la fin du franquisme. Marina Ruiz Cano, dans « La escena teatral en Bilbao desde 1960 : entre capitalidad bífida y acefalismo », se penche sur le cas particulier du Pays Basque où se manifeste une hiérarchie artistique et culturelle entre les trois capitales de province Bilbao, Saint-Sébastien et Vitoria Gasteiz. La question centrale de la capitalité scénique, quant à l’activité théâtrale et aux subventions institutionnelles, est ici étudiée de façon comparative à partir du circuit collectif que représentent les compagnies indépendantes à partir des années 1960.

Le troisième axe, « La capitalité féminine : la scène espagnole actuelle en quête de parité », offre un éclairage sur l’égalité hommes-femmes dans tous les métiers du théâtre aux XX^e et XXI^e siècles. Nous nous focalisons ici sur la programmation d’une institution de premier plan, le Centro Dramático Nacional, avec l’article d’Isabelle Cabrol et Lucía Méndez Soria, « Quand les avant-gardes du premier tiers du XX^e siècle et la dramaturgie contemporaine s’écrivent au féminin : les femmes en lettres capitales à l’affiche du Centro Dramático Nacional (Madrid, 2012-2019) ». Cette contribution revient notamment sur le rôle majeur qu’ont joué des figures féminines avant-gardistes telles que Concha Méndez et Isabel Oyarzábal Smith, pendant la *Edad de plata* et la période de l’exil, dans la conquête de l’espace théâtral — de Madrid à Mexico, en passant par Stockholm —, à travers une étude de la pièce historique de Blanca Baltés, *Beatriz Galindo en Estocolmo* (CDN, Madrid, Saison 2017/2018).

Enfin, dans une toute dernière section intitulée « Témoignages. Comptes-rendus d'une représentation de la pièce *Le Cartographe*, de Juan Mayorga (Théâtre de l'Opprimé, Paris, automne 2021) », nous donnons la parole à un groupe d'étudiants de Licence et Master de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université qui ont assisté, dans le cadre de leurs cours de Littérature contemporaine et Littérature comparée, à la représentation de la pièce de Juan Mayorga, *Le Cartographe*, traduite en français par Yves Lebeau et mise en scène par Hervé Petit, dramaturge et directeur de la Compagnie La Traverse. Dans leurs comptes-rendus, ces étudiants racontent comment, sur la scène du Théâtre de l'Opprimé (Paris 12^{ème}), se déploient des cartes, à la fois objets du décor et métaphores structurantes de la pièce, qui conduisent le spectateur dans la ville de Varsovie, la ville d'aujourd'hui et d'hier, celle du ghetto, puis des années 60, 80 et 90, avec des glissements d'une période à l'autre ; une expérience théâtrale qui les a plongés dans une réflexion *capitale*, autour du théâtre de la mémoire et des *lieux de mémoire*.

Toutes ces variations de la capitalité théâtrale se trouvent ainsi au cœur des études que nous proposons dans ce monographique, où le théâtre est envisagé comme un territoire culturel en constante évolution, un terrain d'expérimentation politique où s'incarnent tour à tour pouvoir et contre-pouvoir, dans une alternance entre *capitalisation* et *décapitalisation*.

Festival Don Quijote 1992-2021. 30 années de présence du théâtre hispanique à Paris

Luis F. Jiménez

Dramaturge, metteur en scène et directeur du Festival Don Quijote

Resumen: La conferencia “Festival Don Quijote 1992-2021. 30 ans de présence du théâtre hispanique à Paris”, programada en la jornada de estudio “Capitalité et scènes théâtrales”, pretende ser no solo un viaje por las capitales españolas y de América Latina que han nutrido la programación del festival, sino también un homenaje, un recuerdo a todos los creadores de las artes escénicas en español que han presentado, a lo largo de estos 30 años, sus obras en las escenas parisinas. Es una exposición de la línea artística, también de la filosofía y del compromiso del festival con la sociedad en el marco de sus encuentros con el público que ha acogido su programación en la capital francesa. Autores, directores, actores, coreógrafos, hispanistas, traductores y periodistas procedentes de Es-

paña, Francia, América Latina y de Estados Unidos han participado en el festival con el deseo de compartir los sueños y el imaginario escénico del teatro hispánico.

Palabras clave: festival Don Quijote, teatro español, teatro hispano, Zorongo.

Résumé : La conférence « Festival Don Quijote 1992-2021. 30 ans de présence du théâtre hispanique à Paris », programmée dans la journée d'étude « Capitalité et scènes théâtrales », se présente non seulement comme un voyage à travers les capitales espagnoles et latino-américaines qui ont nourri la programmation du festival, mais c'est aussi un hommage, une évocation de tous les créateurs des arts scéniques en langue espagnole qui ont présenté,

tout au long de ces 30 années, leurs œuvres sur les scènes parisiennes. Il s'agit d'un exposé de la ligne artistique, ainsi que de la philosophie et de l'engagement du festival avec la société, à l'occasion de ses rencontres avec le public qui a accueilli sa programmation dans la capitale française. Auteurs, metteurs en scène, acteurs,

chorégraphes, hispanistes, traducteurs et journalistes venant d'Espagne, de France, d'Amérique latine et des États-Unis ont participé au festival avec le souhait de partager les rêves et l'imaginaire scénique du théâtre hispanique.

Mots-clés : festival Don Quijote, théâtre espagnol, théâtre hispanique, Zorongo.

Je souhaiterais commencer cette intervention par la présentation du Festival Don Quijote à Paris, son origine et quelques chiffres¹.

Ce festival existe depuis 30 ans, mais c'est il y a 32 ans, en 1989, que l'idée émerge avec la création du Groupe Zorongo, producteur et organisateur du festival. Zorongo est créé avec des comédiens latino-américains et européens, formés à Paris dans les écoles Jacques Lecoq et Philippe Gaulier, afin de diffuser en France le théâtre contemporain espagnol et latino-américain.

Plus de 2000 artistes dans 284 spectacles ont participé au festival. Des lectures théâtralisées de textes contemporains traduits en français, de nombreuses rencontres et conférences avec des auteurs, metteurs en scène, hispanistes et professeurs de diverses universités françaises, européennes et américaines ont été organisées, favorisant les relations internationales, faisant de chaque édition une rencontre entre la culture et les arts scéniques espagnols et latino-américains et le public français. Au total, 360 événements autour de la création hispanique et du théâtre en espagnol ont été programmés, auxquels plus de 100 000 spectateurs ont assisté.

Toute cette activité théâtrale a été possible grâce à la réponse du public dans une capitale comme Paris, cosmopolite avec une émigration hispanique, politique, intellectuelle, économique et un grand nombre d'étudiants et d'hispanistes.

Des communiqués de presse et témoignages situent le Festival Don Quijote à Paris dans le temps et dans sa relation avec le monde hispanique.

Lors de la cérémonie des prix Max en 2011, l'esprit de cette manifestation qui se déroule hors des frontières hispaniques, dans un pays francophone, a été exposé :

Le Festival Don Quijote à Paris, qui semblait une utopie, est aujourd'hui avec une vingtaine d'éditions, un événement singulier pour la dramaturgie hispanique et la langue espagnole, dans un pays non hispanophone.

Ce festival a ouvert une fenêtre en France sur le théâtre hispanique :

Des Classiques du Siècle d'Or aux préoccupations de nos auteurs contemporains,

1. Voir JIMÉNEZ, Luis, *Festival Don Quijote. 30 années de théâtre hispanique à Paris : 1992-2021*, Paris, Éditions Le Miroir qui fume, 2022, et *L'accueil du théâtre contemporain hispanique en France. Festival Don Quijote 1992-2021*, 212 p., mémoire de Master 2 : « Théâtre : Écritures et représentations » : Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 : 2020. 18 mars 2022. dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03071734/document. Nous renvoyons également à la page du Festival Don Quijote : www.festivaldonquijote.fr.

Des scènes de Rio de la Plata aux cultures andines et d'Amazonie,

Des compagnies emblématiques aux jeunes metteurs en scène,

De nos thématiques historiques à l'universalité sociale,

Le festival Don Quijote propose chaque automne à Paris, à un public qui rêve en d'autres langues, une sélection, en version originale, des spectacles à l'affiche en Espagne et en Amérique latine, pour continuer à partager les espoirs et les imaginaires.

En 1993, *Le Parisien* intitule sa chronique : « Andalousie et Cuba en version originale ».

Le magazine *Actores* de Madrid, en 1995, titre : « Paris, capitale du théâtre hispanique ».

Rosana Torres, journaliste pour *El País*, dans sa chronique de 2001 : « Le Festival Don Quijote, un pont pour le théâtre entre la France et l'Espagne ».

Dans le journal *El Norte de Castilla*, María Orive a écrit, à la suite du colloque universitaire « Théâtre espagnol et théâtre européen, relations bilatérales », qui s'est tenu à Burgos en 2016, et en guise de conclusion dans son communiqué de presse : « Le théâtre espagnol ne traverse pas les frontières. L'auteur espagnol le plus représenté à l'étranger est García Lorca, et le Festival Don Quijote à Paris, le seul en castillan en Europe ».

Eusebio Calonge, auteur et dramaturge de la compagnie La Zaranda, évoquant sa participation au Festival, a dit :

Quand nous sommes descendus du train, nous sommes remontés dans notre propre passé, celui qui passe par le sang de nos parents, émigrés en France. J'imaginai à quel point leur voyage avait été différent du mien, dans un wagon de troisième classe avec des gamelles de tortillas. [...] Combat quichottesque, comme celui que nous avons mené alors, comme aujourd'hui, contre le temps, nous Quijotes.

Quijote, ce Festival qui commençait à émerger, dans une langue étrangère, dans une contrée lointaine si voisine soit-elle, un exploit, celui d'un festival d'un théâtre espagnol inconnu, celui que Luis Jiménez a réalisé en France.

Un festival qui, pour effacer les frontières théâtrales entre deux pays, a dû creuser une tranchée contre la myopie bureaucratique et la léthargie institutionnelle. Avec la chance fréquente de ceux qui tentent, prennent des risques et font en sorte que l'Espagne ne soit pas une marque mais un esprit qui apporte au monde, son art, sa culture, son théâtre.

La Zaranda est la troupe qui a ouvert le premier festival en 1992, festival nommé alors Don Quijote 1^{ère} Rencontre de Théâtre en langue espagnole, avec sa création mythique *Vinagre de Jerez*. Cette compagnie, après 8 participations, est de nouveau programmée cette année pour célébrer la 30^{ème} édition avec sa dernière création *La batalla de los ausentes*.

Si l'on observe la programmation théâtrale parisienne, l'on peut apprécier la richesse de la programmation internationale, notamment au Festival d'Automne avec un regard, davantage vers le théâtre du Nord et de l'Est de l'Europe que vers le théâtre du Sud. En ce qui concerne le théâtre en espagnol, la programmation dans les théâtres nationaux reste exceptionnelle, se limitant à un ou deux créateurs selon la saison, tels que Rodrigo Garcia et Angelica Liddell.

L'on peut aussi constater que pendant ces 30 années, il n'y a pas un pays européen qui a eu, comme l'Espagne, avec le festival Don Quijote, un festival de théâtre en langue originale dans la capitale française, une ville à laquelle personne ne peut nier son statut de capitale culturelle européenne.

Le festival Don Quijote, créé à Paris en 1992, a comblé cette lacune et rempli sa mission par la présence d'une sélection exhaustive de spectacles de théâtre à l'affiche en Espagne, avec des compagnies de théâtre indépendantes, des coproductions du Centre Dramatique National, de la Compagnie Nationale de Théâtre Classique, et dans la mesure de ses possibilités, avec la création latino-américaine.

Pour parler du théâtre espagnol contemporain du XXI^e siècle et des capitales, je dois me référer à trois autres villes françaises, d'une grande importance pour contextualiser l'histoire du théâtre espagnol à l'Extérieur.

L'une est Toulouse, qui accueille, en 1939, les républicains et anarchistes espagnols de « La Retirada », et qui, en raison de sa situation géographique, a rassemblé la communauté espagnole exilée en France. Des troupes comme Iberia et Terra Lliure sont nées dans cette communauté, étant à l'origine de ce qu'on appellera plus tard le théâtre en exil.

Une autre ville sera Nancy qui, entre 1963 et 1983, dans le cadre du Festival Mondial du Théâtre, va accueillir le plus significatif du théâtre indépendant espagnol des années 70, tels que la compagnie La Cuadra et le Teatro Lebrijano.

La troisième est, quant à elle, Bayonne, avec son festival Les Translatines, malheureusement disparu en 2015, qui partageait la programmation française avec la création ibérique et latino-américaine.

L'on m'a demandé à plusieurs reprises pourquoi j'avais nommé le festival « Don Quijote ». Donner le nom de Lorca, Calderón ou Cervantes aurait fixé des limites à l'imaginaire et à la programmation. Don Quijote est plus qu'un personnage, il est une utopie, il est la liberté, il est le désir de justice, il est la fraternité ; pour moi, il est le premier anarchiste et républicain espagnol, mais, surtout, il est l'éternel voyageur vers un rêve.

Et en ce matin d'automne parisien, je vous invite au voyage. Ainsi des villes comme Madrid, Barcelone, Valence, Séville, Palma del Rio à Cordoue et sa Feria de Teatro, Bogotá en Colombie et son Festival ibéro-américain, sont des références pour la programmation théâtrale du festival. Festival auquel ont participé des acteurs espagnols tels que José Luis Gómez, Pep Tosar, Javier Gutiérrez et Carmen Maura, des metteurs en scène tels qu'Albert Boadella, Andrés Lima, Ana Zamora, Laila Ripoll, Fernando Urdiales, Lucia Miranda et Ana Vallés, des dramaturges de la stature de Juan Mayorga, des poètes comme Luis García Montero et Benjamin Prado, l'écrivaine Almudena Grandes, et des femmes comme Carmen Linares et Rocío Molina pour représenter l'art flamenco. Don Quijote sur son canasson et Sancho dans ses besaces, nous ont apporté de La Havane jusqu'à Paris le Teatro Buendía, les pièces de Virgilio Piñera et la pièce *La catedral del helado*, adaptation théâtrale du conte de Senel Paz qui deviendra un film culte du cinéma cubain *Fresa y Chocolate*; de Buenos-Aires, Luisa Calcumil, indienne Mapuche, et Claudio Tolcachir, avec sa compagnie Timbre Cuatro, Yuyachkani de Lima, Jaime Chabaud du Mexique, Teatro Círculo de New York, Danza Concierto de Medellín, Teatro Circular de Montevideo, Benjamin Galemiri de Santiago du Chili, Enrique Buenaventura de Cali, Arístides Vargas de Quito, Groupe Ditirambo de Santa Cruz en Bolivie, Gustavo Ott de Caracas. Dans ce principe de fraternité et avec la volonté de briser les

frontières culturelles, comme le dit Eusebio Calonge, de Lisbonne est arrivé le Teatro do Chapitô, parmi les nombreux autres créateurs et artistes qui ont été programmés au festival.

Mercedes Alegre, dans son master intitulé *Le festival Don Quijote à Paris, la voix du théâtre espagnol en Europe*, soutenu à l'Université Internationale de La Rioja, étudie et analyse le Festival comme « un exemple unique au monde de la projection des arts du spectacle espagnols et ibéro-américains en Europe ».

J'ai construit le festival en m'inspirant de ce qu'était le théâtre indépendant espagnol, en m'appuyant sur quatre piliers qui, pour moi, sont fondamentaux dans le théâtre espagnol contemporain : l'auteur Don Ramón del Valle-Inclán, le poète Federico García Lorca, la compagnie La Zaranda et le metteur en scène Andrés Lima, fondateur du groupe Animalario.

À travers ces piliers se dévoile la ligne artistique du festival, mais plus significativement encore, l'appréciation des tendances de la création théâtrale espagnole de la fin du xx^e et du début du xxi^e siècle.

En ces temps de régression, quand l'ignorance et l'égoïsme font le jeu de la médiocrité au pouvoir, permettez-moi de rappeler les éditions du festival entre 2006 et 2009, qui ont marqué la programmation en commémorant les 70 ans du drame national espagnol que fut la guerre civile après le coup d'État de Franco. C'est la période pendant laquelle le festival a porté des thématiques historiques contemporaines. En 2006, c'était « Contre le silence » ; en 2007 « Lumière à la mémoire » ; en 2008, « En mémoire de María Teresa León », la parole aux femmes créatrices ; et en 2009, « Évocation des poètes ayant vécu la guerre civile et l'exil ». Cette démarche artistique et thématique a été rendue possible par la ville qui accueille le festival et par la sensibilité du public français à cette période de l'histoire de l'Espagne ; la même démarche aurait été perçue de manière très différente dans une capitale espagnole.

Le magazine *Primer Acto*, dans son numéro 320 de 2007, indiquait : « Avec ce thème " Lumière à la mémoire ", le Festival Don Quijote à Paris célèbre le 70^{ème} anniversaire du 11^e Congrès des Écrivains Antifascistes de Valence (1937), son programme propose une réflexion artistique et scénique exceptionnelle sur la 11^e République, la guerre civile espagnole et l'après-guerre, digne d'être imitée dans nos spectacles à l'affiche en Espagne ».

Cette analyse de la programmation, j'ai envie de la vivre comme les chants flamencos de « ida y vuelta » ; quatre éditions programmées, pour cultiver la mémoire, avec des propositions scéniques de différentes villes espagnoles, pour qu'à Madrid, l'on veuille imiter, à l'échelle nationale, la programmation du festival : un grand honneur pour le festival.

À travers ce festival, comme le chevalier à la triste figure, nous avons marché, chaque année, en quête de nouvelles aventures, avec la seule certitude de contribuer à la diffusion de l'élément le plus précieux de l'être humain, la Culture, la culture qui nous construit, qui nous unit et nous différencie.

En guise de conclusion, le Festival Don Quijote a présenté à Paris, au cours de ces trente années, un théâtre en espagnol, aux accents multiples et divers, et a permis à nombre de créateurs espagnols et latino-américains de réaliser leurs rêves, de représenter leurs œuvres dans la capitale française. Nous avons été, comme le dit Amelia Santana dans son article publié en 2016 dans le magazine *Conjunto* de Cuba, des « Tisserands d'un rêve ».

1. Une capitalité théâtrale itinérante aux XIX^e et début du XX^e siècles

Théâtre et capitalité : le tour des capitales en vingt théâtres par une famille de nobles espagnols du XIX^e siècle

Marie Salgues

Université Sorbonne Nouvelle, CREC, EA 2292

Résumé : L'article étudie un corpus de 125 lettres que s'échangent divers membres de la famille Zavala entre 1800 et 1870, depuis des villes capitales, à différentes échelles : d'une capitale de *comarca* (Laguardia, pour la Rioja alavesa), à la capitale mondiale des lettres (Paris), en passant par des capitales de province (Saint-Sébastien, Santander, Vitoria, Saragosse...) ou par la capitale du pays, Madrid, c'est toute une géographie du théâtre et un tableau culturel des capitales que déclinent les spectateurs privilégiés que sont ces nobles basques du XIX^e siècle. Cette correspondance permet d'appréhender la question de la réception du théâtre et d'une

réception médiatisée par le contexte des différentes villes, capitales ou non, où les œuvres sont représentées.

Mots-clés : Théâtre, correspondance, noblesse, XIX^e siècle, villes capitales, Espagne, France.

Resumen: El artículo estudia un corpus de 125 cartas que se mandan distintos miembros de la familia Zavala entre 1800 y 1870, desde varias ciudades capitales, a diferentes escalas: desde una capital de comarca (Laguardia, en la Rioja alavesa), hasta la capital mundial de las letras (París), pasando por diversas capitales de provincia (San Sebastián, Santander, Vitoria, Zara-

goza...) o por la capital del país, Madrid, se despliega toda una geografía del teatro y un cuadro cultural de las capitales bajo la pluma de unos espectadores privilegiados como son aquellos nobles vascos del siglo XIX. Esta correspondencia permite tratar la cuestión de la recepción del teatro, y de una recepción mediatizada por el

contexto de las distintas ciudades, ya sean capitales o no, en que se representan las obras.

Palabras clave: Teatro, correspondencia, nobleza, siglo XIX, ciudades capitales, España, Francia.

Si l'on considère comme Flaubert, dans *Mme Bovary*¹, que « la fenêtre, en province, remplace le théâtre et les promenades », alors une différence évidente semble s'établir entre province et capitale, faisant de cette dernière le lieu naturel, quoique sous-entendu, du théâtre. Cette formulation, bien plus riche qu'une simple mise en regard de Paris et du reste du territoire, permet de concevoir la capitalité comme un facteur d'activité théâtrale de par la position de domination (institutionnelle, en termes de moyens de communication, de services, etc.) d'une ville sur son territoire. L'histoire de la structuration du territoire espagnol, réunion d'anciens royaumes où la centralisation à la française ne remonte qu'à l'arrivée des Bourbons sur le trône, le fait que les années 1830 voient se mettre en place une nouvelle organisation territoriale avec Javier de Burgos, font de la péninsule du XIX^e siècle un laboratoire d'études idéal de cette question de la capitalité et de son lien au théâtre, nous permettant de la décliner sous de multiples formes. Pour ce faire, j'ai choisi de me centrer sur la question de la réception du théâtre et d'une réception médiatisée par le contexte des différentes villes, capitales ou non, où les œuvres sont représentées. Ainsi, cette contribution étudie un corpus de 125 lettres que s'échangent divers membres de la famille du III^e Comte de Villafuertes entre 1800 et 1870, depuis des villes capitales, à différentes échelles : d'une capitale de *comarca* (Laguardia, pour la Rioja alavesa), à Paris, « capitale théâtrale nationale et européenne » selon C. Charle², en passant par des capitales de province (Saint-Sébastien, Santander, Vitoria, Saragosse...) ou par la capitale du pays, Madrid. D'autres villes sont également le lieu de représentations théâtrales auxquelles assistent les membres de cette famille (Bordeaux et Dresde, notamment), et nous permettent de mettre en perspective la capitalité et son impact sur la vie théâtrale et sur la façon dont des nobles basques, au XIX^e siècle, vont au théâtre.

Les 125 lettres du corpus ne constituent qu'une infime partie des 16 000 missives réunies dans les fonds de la Fundación Archivo Casa Zavala³, dont seule une moitié a été numérisée, et qui couvrent une période plus large que celle étudiée ici. La sélection s'est faite à partir d'une recherche par mots clefs autour de quelques termes liés au théâtre, ce qui écarte toute prétention d'exhaustivité. D'autres informations sur le théâtre se cachent sans doute dans la correspondance, mais on

1. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1972 (Folio n° 801), Deuxième partie, chap. VII, p. 176.

2. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne. 1860-1814*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 312.

3. *Fundación-Fundazioa Archivo Casa Zavala*, www.archivozavala.org [25 novembre 2021]. Je remercie Maitane Ostolaza qui m'a fait découvrir ce fonds d'archives.

veut penser que le corpus constitué est révélateur de l'ensemble. La période choisie correspond à un moment de croissance exponentielle du théâtre professionnel en Espagne, avec la multiplication des édifices construits *ad hoc* et une progressive démocratisation de la pratique, qui devient véritablement populaire dans le dernier quart du XIX^e, moment où notre étude s'arrête. C'est aussi parce que 70 ans correspondent à peu près à la durée d'une vie (certes, une belle durée pour l'époque) que l'on n'a pas souhaité étendre plus le corpus, afin de comparer des éléments qui ne soient pas radicalement étrangers entre eux ou à certains des correspondants présents dans le corpus.

De fait, si ces correspondants varient et sont, au total, au nombre de 36, trois d'entre eux sont plus prolixes que les autres : Manuel José de Zavala, le III^e Comte de Villafuertes (1772-1842), auteur de 21 lettres (mais qui meurt jeune); son gendre, Miguel María de Alcibar, qui a écrit 27 des missives du corpus et Ramón, un de ses fils, auteur de 10 lettres. Mais la véritable protagoniste de cette correspondance n'en a pas écrit une seule missive, elle les a reçues : Escolástica Salazar Sánchez de Samaniego (1777-1859), que le comte a épousée en 1796, est la destinataire de 100 lettres, en tant qu'épouse, mère, belle-mère, grand-mère, tante, sœur, nièce, amie ou relation d'affaires des différents auteurs.

Si l'on ignore la provenance de l'une de ces lettres, les autres ont été écrites, pour l'une de Bagnères, pour une autre de Dresde, une autre a été rédigée à Saragosse, 2 à Valladolid et 2 à Santander, 3 à Tolosa, 4 à Saint-Sébastien et 4 autres à Laguardia, puis, par ordre d'importance quantitative : 11 à Bordeaux, 17 à Vitoria, 21 à Pampelune et 26 à Madrid, le même chiffre que pour Paris. Toutes les lettres ne sont pas datées, mais, à défaut, une fourchette a souvent été indiquée par le personnel de la fondation, ce qui évite a priori de sortir de la période d'étude définie.

La première étude publiée sur cette immense correspondance présente la famille comme une lignée de propriétaires terriens dont les racines se trouvent à Tolosa, qui est d'abord libérale, participe activement au mouvement *fueriste* à partir de la mort de Ferdinand VII et qui, après s'être opposée au carlisme lors du conflit de 1833-40, en défendra, en revanche, les idéaux à partir de 1872. Le comte est qualifié de « libéral modéré » et son fils Ramón de « carliste intégriste⁴ ».

17 des 26 lettres parisiennes couvrent deux séjours que le Comte réalise dans la capitale française : en 1800-1801, tout d'abord, quand jeune marié et jeune papa, il vient (seul) étudier les mathématiques, puis de décembre 1824 à juin 1825, avec deux de ses enfants (Ignacio et Ladislao, alors respectivement âgés de 22 et 19 ans) pour leur faire suivre des études de haut niveau et échapper, quant à lui, à des repréailles liées à son engagement libéral. Ce séjour coïncide avec le début du règne de Charles X et son sacre à Reims. Les autres missives parisiennes correspondent à des séjours ponctuels de divers membres de la famille, au début des années 1840 puis, notamment, en 1855 pour voir l'exposition Universelle qui s'y déroule. Les lettres madrilènes, dont on connaît les dates, vont de 1826 à 1867 et s'échelonnent régulièrement sur toute la période, à l'exception des années 1853-1861. Bordeaux est, avec Paris, la ville qui présente la chronologie la plus large, de 1800 à 1859. En 1800, le Comte s'y attarde sur le chemin de Paris, tandis qu'en 1858-59, un neveu de Ramón y réside chez le marquis de Riscal et il écrit régulièrement à son oncle. À part Valladolid (1825), la plupart des lettres postées depuis les villes de province espagnoles datent des années 40

4. Informations et citations dans ZAVALA Y FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Luis María de (dir.), *Política y vida cotidiana. La sociedad vasca del siglo XIX en la correspondencia del archivo de la Casa de Zavala*, Lasarte, Ed. Etor-Ostoa, 2008, p. 15.

et suivantes⁵, soulignant la question des communications difficiles dans un Pays basque (ou dans des zones limitrophes) déchiré par le conflit carliste. C'est d'ailleurs une remarque qui sera faite⁶.

1 - La pratique théâtrale de la famille Zavala et de ses correspondants

Quelles sont les pièces que cette famille va voir ? Principalement et, très majoritairement, des opéras et des opéras-comiques. Ils écoutent Rossini (*Semiramide*, *Le Barbier de Séville*, *La Cenerentola*), Verdi (*Nabuchodonosor*, *Ernani*, *Il Trovatore*), Bellini (*El Pirata*), mais aussi Kreutzer (*Paul et Virginie*), Alexandre Duval (*Le prisonnier ou la ressemblance*) et Ambroise Thomas (*Hamlet*). S'y ajoutent Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Le prophète*), Halévy (*La Juive*), Adam (*Giralda ou la nouvelle Psyché*, sur un livret de Scribe) et Auber et Saint-Georges (*Les diamants de la couronne*, livret de Scribe également). Ils n'en dédaignent pas pour autant le théâtre déclamé et vont voir Kotzebue (*Misanthropie et repentir*), veulent assister à *Louis XI* de Casimir Delavigne et profitent de la représentation de comédies de magie (*La pata de cabra* et *Los polvos de la madre Celestina*). Ils ne se détournent pas non plus de spectacles a priori beaucoup moins élitistes : en 1850, à Pampelune, Miguel María de Alcívar est tellement impressionné par une montée en ballon, depuis lequel un acrobate se laisse tomber qu'il en fait un croquis pour sa belle-mère⁷ et, dans la même ville, María Ángeles, l'une des petites-filles du comte va au théâtre voir, en 1849, des équilibristes⁸ puis, en 1858, un spectacle de chiens savants, où elle emmène ses enfants⁹.

À première vue, leur pratique du théâtre correspond à ce que l'on sait être la norme parmi les élites : l'opéra est le spectacle-roi, parce que c'est celui dont les prix élevés permettent un entre-soi (ou, en tout cas, le favorisent) et parce qu'il est un critère de distinction. Le fait que ce soit ce qui est donné à Bagnères, ville d'eau, en 1818, quand le comte y séjourne en même temps que des hôtes aussi distingués que le Duc de Gloucester, montre que l'association entre élites et

5. Par exemple, Pamplona ne donne lieu à des lettres qu'entre 1840 et 1858, Saint-Sébastien entre 1846 et 1851.

6. « Mi querido Alcivar : con particular gusto y sin retraso he recibido tu carta del 24 del corriente escrita desde tu cuartel general de Tolosa. Tal vez haberte valido del conducto que me dices para su conduccion hasta Vitoria la habra libertado de extraviarse entre los montes de Guipuzcoa que tantos tropiezos ofrecen hasta ahora para la correspondencia publica : Son para nosotros tanto mas apreciables las buenas noticias que me das de todas las gentes de esa casa cuanto que la privacion aviva el interes y aumenta los deseos », écrit Luis María Salazar (l'oncle d'Escolástica Salazar) à Miguel María de Alcívar (le gendre d'Escolástica Salazar) le 30 décembre 1833. [L'orthographe originale est respectée dans toutes les lettres citées]. [Sign. 46.31, leg. 7040].

7. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 16/12/1850). [Sign. 16.45, leg. 1660].

8. Lettre de Miguel María de Alcívar à son beau-frère, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 21/01/1849). [Sign. 49.35, leg. 7458].

9. Lettre d'Esteban Zurbano (mari d'une des petites-filles du comte, María Ángeles) à l'oncle de celle-ci, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 26/04/1858). [Sign. 60.18, leg. 18].

opéra fonctionne effectivement¹⁰. Il importe donc de s’y montrer. Alors qu’il est à Madrid avec un collègue, à cause de ses fonctions de *prócer del reino*, le comte écrit en 1834 à son épouse pour décrire sa routine : « Al Teatro solemos hir alguna vez que otra ; yo quando hai alguna opera buena, y nueva¹¹ ». De même, quand Manuel Areizaga Magallón trouve refuge à Toulouse avec sa femme et ses beaux-parents (sans doute pour fuir une épidémie de choléra), la famille s’abonne au théâtre pour toute la saison après s’être assurée que la troupe d’opéra qui va donner les représentations est de bon niveau¹². Il y a, certes, là, une histoire de prestige, mais pas uniquement. Sans tomber dans le cliché (faux, comme le souligne Christophe Charle) de la « diffusion de l’opéra [assimilé] à un processus affranchi des frontières culturelles et linguistiques¹³ », l’opéra présente, au moins dans certains cas, l’avantage d’être compris quel que soit l’endroit où il est joué. En effet, il constitue l’une des seules distractions possibles pour les deux fils du comte, à Bordeaux, tant qu’ils ne dominent pas le français¹⁴. Rappelons, toutefois, que les opéras circulent également en traduction, (avec parfois aussi des adaptations musicales¹⁵), ce qui limite donc en partie ce qui vient d’être dit. Ainsi, José María de Zavala Ortés de Velasco écrit à son oncle, lors de son séjour à Bordeaux : « Tienes mucha razon en decir que lo pasamos bien en esta, porque tenemos buena compañía de Opera, y de Opera Comica, lo que es una gran ventaja, el otro dia estuvimos á ver Yl trovatore, por supuesto traducido en Francés, y nos gustó mucho, sobre todo el tenor cantó muy bien¹⁶ ».

Si l’opéra évite le dépaysement et permet de fréquenter les élites de la ville, il s’agit aussi, dans le cas de la famille Zavala, d’une véritable passion, la plupart des hommes de la famille (et au moins Dolores, la fille du comte¹⁷) semblant avoir reçu une éducation musicale très poussée. Quand il s’installe à Paris avec ses fils pour leur faire étudier les sciences, le comte consacre une

-
10. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse Escolástica Salazar (Bagnères, 21/08/1818) : « Anoche estubimos en el Teatro que hay en esta, donde representaron Paulo y Virginia, y otra la del Prisonero ; que son piezas de opera muy decentes ». [Sign. 36.37, leg. 5522].
 11. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse Escolástica Salazar (Madrid, 28/08/1834). [Sign. 37.108, leg. 5676].
 12. Lettre de M.M. [probablement Mariana Magallón] à son amie Escolástica Salazar (Madrid, 23/10/1834) : « Mi hijo Manuel con su mujer y suegros se allan en tolosa de francia muy contentos dicen és ermosa ciudad que tiene un buen teatro una buena compañía de opera y que de consiguiente se an abonado á el por toda la temporada de Ynbierno ». [Sign. 28.20, leg. 3830].
 13. CHARLE, Christophe, « La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle », *Relations internationales*, vol. 155, n^o 3, 2013, p. 11-31. www.cairn.info/revue-relations-internationales-2013-3-page-11.htm [19 août 2021].
 14. Lettre d’Ignacio de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Bordeaux, 16/11/1824) : « Las noches que no haya Ópera ó vaile de gusto, no asistimos, porque no disfrutamos de las comedias, hasta que podamos entenderlas. » [Sign. 38.69, leg. 5772].
 15. Sur cette question, voir PORTO SAN MARTIN, Isabelle, « Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : Perspectives pour l’étude d’un genre et de ses liens avec l’opéra-comique au milieu du XIX^e siècle », *Revue de musicologie*, T. 95, n^o 2, 2009, p. 335-357. Patrick Barbier parle même de « mixtures » à propos de ce que des arrangeurs faisaient subir, au début du XIX^e siècle, aux opéras venus d’ailleurs. Même Mozart sera massacré. Cf. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l’opéra au temps de Rossini et de Balzac, Paris (1800-1850)*, Paris, Hachette, 1987, p. 86-90 en particulier.
 16. Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 12/05/1858). [Sign. 58.44, leg. 1].
 17. Lettre de Manuel José de Zavala à sa fille Dolores (Paris, 11/07/1825) : « Supongo habreis tocado ya ó ensayado algunos de los papeles de musica que te embie. Dime que tales son ; por que no siempre se atina con buena musica ». [Sign. 46.38, leg. 7068].

somme importante à leur louer des instruments de musique et à acheter des partitions¹⁸. Les deux jeunes gens pratiquent pendant leur temps libre¹⁹, et l'acquisition et l'étude de partitions sont des sujets importants qui reviennent dans différentes missives²⁰. L'opéra est donc un spectacle auquel ils assistent en véritables connaisseurs, comme le montre le fait que José María de Zavala Ortés de Velasco refuse de quitter Madrid à la date prévue, afin de ne pas se priver des prochaines représentations d'opéra au *Teatro de los Campos Eliseos*²¹, ou les considérations techniques des uns ou des autres sur la qualité des chanteurs, la difficulté d'un opéra, etc²². C'est tout naturellement que les différents membres de la famille, de passage à Paris, fréquentent l'opéra et le Théâtre-Italien, avec une prédilection pour ce dernier²³, à la fois le meilleur pour les spectacles d'opéra mais aussi le plus sélect²⁴.

Or, comme on le rappelle souvent, aller au théâtre, à cette époque, est un acte de sociabilité qui dépasse très largement ce qui se passe sur scène. On y va tout autant pour le public que pour les comédiens et, de ce point de vue, la famille Zavala ne fait pas non plus exception. Ainsi, Miguel María de Alcívar écourte la lettre qu'il écrit à sa belle-mère afin d'aller au théâtre de Pampelune, et ce malgré la mauvaise qualité de la troupe : « Dejo á Ud. para seguir a la familia á oír una pesima compañía de canto que tenemos en este Teatro, pero como es una especie de tertulia en que nos reunimos tanto conocido se pasa el tiempo²⁵ ». Cet espace de sociabilisation est

-
18. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 28/12/1824) : il parle des sommes retirées « para el alquiler del piano, violin, papeles de musica, que todo se ba á llebar dinero, pero utilmente para los Muchachos ». [Sign. 37.11, leg. 5552].
 19. Lettre de Manuel José de Zavala à sa fille Dolores (Paris, 11/07/1825) : « En Casa es donde los dos hermanos hacen algun exercicio de Duos de piano y violin despues del paseo de la tarde ». [Sign. 46.38, leg. 7068].
 20. Lettre d'Ignacio de Zavala Salazar à son beau-frère Miguel María de Alcívar (Paris, ca. 1825) : « escribi últimamente á mamá sobre los sueños y la otra pieza de Rosini que tu pedias (...) : Harás lo que quieras visto lo que te decia entonces, y si quieres alguna pieza de Rosini de las puestas aqui para piano te la embiaremos ; pero me repito sobre lo que decia de la diferencia que hay de las arregladas aqui para el piano, y de las que he visto aí arregladas en Madrid. Yo aprendí en la casa de campo de la tía la overtura de la Semiramide que es una de las mexores operas de Rosini ; pero creo que peca por el mismo defecto de falta de harmonía en lo arreglado para el piano. (...) Si la hubiesen arreglado en en Madrid (por Nonó), me alegraría la adquirieseis para la vuelta ; y como yo confio bastante en mi memoria, la compararíamos ». [Sign. 46.38, leg. 7076].
 21. Lettre de Josefa Ortés de Velasco Urbina à son beau-frère, Ramón de Zavala Salazar (Madrid, 26/05/1865). [Sign. 56.8, leg. 16].
 22. Parmi de nombreux autres exemples : « voy generalmente á los teatros, pues en lo demas se me hace el tiempo muy largo, ya los he visto casi todos y no he encontrado ni uno que pueda compararse con el Real de Madrid, la grande Ópera me gusta porque el conjunto es bastante bueno y las decoraciones y la mise en scène magnificas pero los cantantes escepto alguna que otra honrosa escepcion como la Nilsson y Faure, son fatales, estos dos ultimos estan cantando ahora el Hamlet que es una Ópera de una musica difícil de comprender, asi es que generalmente á nadie gusta sino el cuarto acto que es el mas comprensible, sin embargo á mi me gustan mucho cuatro de los cinco actos de que consta y encuentro que es lo mejor que han cantado en Paris desde que yo vine. » Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle Ramón de Zavala Salazar (Paris, 23/04/1868). [Sign. 58.44, leg. 17].
 23. Javier Ortés de Velasco Urbina parle du « Teatro Italiano, nuestro favorito » dans sa lettre à Ramón de Zavala Salazar, le beau-frère de sa soeur (Paris, 05/04/[1842]). [Sign. 56.1, leg. 35].
 24. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, op. cit., p. 140-141 : « Dès la fin de la Restauration puis sous la monarchie de Juillet, le Théâtre-Italien jouira aux yeux de l'aristocratie d'un prestige nettement supérieur à celui de l'Opéra : considéré comme l'épicentre de l'art lyrique, rendez-vous incontesté de la *fashion* parisienne, il ouvrira ses loges aux noms les plus illustres de la noblesse ».
 25. Lettre de Miguel María de Alcívar à Escolástica Salazar (Pampelune, ca. 1840). [Sign. 15.12, leg. 1433].

à ce point important qu’Iñigo Ortés de Velasco n’hésite pas à avouer à Miguel María de Alcívar, le beau-frère de sa fille, sa solitude parisienne : « aun el Teatro que ofrece cosas tan buenas á todos los sentidos, es para mi sumamente fastidioso viendome sin algun conocido con quien hablar, á quien dirigirle la palabra²⁶ ». Et au théâtre, on a évidemment sa propre loge²⁷, lieu de réunion, sauf à être de passage dans une ville où personne ne peut vous accueillir dans sa loge à lui. Pourtant, eux-mêmes ne souhaitent pas toujours être vus et apprécient également d’être en retrait, signe suprême de distinction et façon de se faire remarquer plus encore, en se cachant. Miguel María de Alcívar écrit à sa belle-mère pour lui faire part d’un détail intéressant : « dire á Ud. una cosa que la gustara : Los de Antillon estan avonados al Teatro en un Palco tan reservado que no son vistos por nadie, y asta ponen celosias quando quieren²⁸ ».

C’est donc, dans l’ensemble, une pratique du théâtre qui correspond à celle que les spécialistes du théâtre de l’époque décrivent, dans les grandes lignes au moins, pour les classes aisées de la population en Espagne²⁹. En quoi, dès lors, cette pratique est-elle infléchie par les villes où elle se déroule ? Quelle incidence la capitalité a-t-elle sur la consommation théâtrale de la famille Zavala ?

26. Lettre d’Iñigo Ortés de Velasco à Miguel María de Alcívar (Paris, 11/12/ca.1825). [Sign. 85.47, leg. 4].

27. Miguel María de Alcívar fait allusion à la loge de la famille au théâtre de Pampelune (lettre à Escolástica Salazar, Pampelune, 23/05/1848) [Sign. 16.2, leg. 1586] ; Ángeles de Alcívar Zavala est régulièrement invitée dans la loge que les Antillón – une famille de Pampelune – a prise au théâtre de Tolosa (lettre d’Ángeles de Alcívar Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar, Tolosa, 17/07/1839) [Sign. 17.11, leg. 1804] ; à Saint-Sébastien, une certaine Isabel s’occupe beaucoup d’une des petites-filles du comte et elle va l’emmener au théâtre, dans sa loge (lettre de Lucía de Altuna Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar, Saint-Sébastien, 08/02/1851) [Sign. 18.56, leg. 2219] ; à Santander, c’est Duque, jeune marié, qui insiste pour inviter, autant de fois qu’elles le voudront, Margarita Garce de Acedo et ses filles, dans la loge qu’il a (lettre de Margarita Garce de Acedo à la nièce de son mari, Escolástica Salazar, Santander, 26/05/1836) [Sign. 25.5, leg. 3323]. Mieux encore, Ramón et sa femme sont invités dans la loge qu’ont, à l’Opéra de Paris, ses oncles d’Echaz qui se sont établis dans la capitale française (lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar, Paris, 20/05/1855) [Sign. 39.40, leg. 6085]. On pourrait allonger la liste des exemples.

28. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Tolosa, 27/07/1839). [Sign. 14.93, leg. 1405].

29. Serge Salaün écrit : « Pendant toute la moitié du XIX^e siècle, l’opéra est la culture identitaire des classes dominantes, la vitrine culturelle d’une aristocratie et d’une haute bourgeoisie en expansion, l’emblème de leur volonté hégémonique [...]. [L’]opéra favorise la naissance d’une sociabilité complexe et, déjà, d’une culture urbaine, sous le signe du luxe, donc hors de portée des classes inférieures. L’opéra [...] devient un véritable lieu de vie ; on vient voir et se faire voir, c’est un lieu d’échanges et de rencontres, on y traite des affaires, des alliances, des mariages et on y étale les signes d’une position sociale [...]. Vers 1850, le vent a tourné. [...] Bien sûr, l’opéra reste le modèle de référence, l’apanage des classes huppées. » (SALAÜN, Serge, « Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 (“currinches”, “escribidores” y “garbanceros”) », in *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega (dir.), Madrid, Visor Libros, 2002, p. 231-247. Citation p. 231-232.) Notons que dans une des lettres, Ramón de Zavala Salazar commente les rumeurs de mariage qui courent entre deux jeunes gens, uniquement parce qu’ils ont été vus ensemble au théâtre. (Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar, Vitoria, 13/09/1843. [Sign. 39.33, leg. 6013]).

2 - Théâtre et capitalité

La question de savoir si ces voyageurs ont vu très tôt, dans les villes capitales, des pièces qui n'arrivent que plus tard dans des villes non capitales se pose et relève presque de l'évidence. En Espagne, le dramaturge Zorrilla affirmait que son père, alors rapporteur [*relator*] à la Chancellerie de Valladolid, avait signé 72 000 passeports régionaux pour permettre à leurs détenteurs d'aller voir à Madrid *La pata de cabra*³⁰. Cet aspect se superpose, ici, à la question du passage des frontières, puisque certaines pièces (soit parce qu'elles sont françaises, soit parce qu'elles ont été importées avant à Paris, « méridien de Greenwich de la littérature » selon Pascale Casanova³¹) sont jouées en France avant de l'être en Espagne. De fait, quand José María de Zavala Ortés de Velasco, petit-fils du Comte, assiste, en 1858, à Bordeaux, à une représentation du *Prophète*, l'opéra de Meyerbeer n'a pas encore été joué à Madrid et ne le sera qu'en 1865³². Mais puisque c'est à Bordeaux et non à Paris que cette représentation a lieu, on voit bien que la capitalité ne joue pas ici³³.

Ce qui est indéniable, c'est que toute capitale, parce qu'elle est le siège d'un certain nombre d'organismes qui sont autant de relais de l'autorité, concentre en général une plus forte population, et une population de fonctionnaires notamment, de militaires et d'étudiants, le cas échéant, qui constituent une grande partie du public théâtral de l'époque. De plus, la nécessité de pouvoir accéder à ces relais du pouvoir favorise la création d'infrastructures routières et ferroviaires qui rendent ces lieux accessibles à un éventuel public extérieur. Enfin, les villes capitales, quelle que soit l'échelle du territoire dont elles occupent le centre administratif, sont susceptibles d'attirer une population flottante, de passage, qui peut mettre à profit un séjour imposé pour aller au théâtre. Ce dernier point est particulièrement visible à Paris notamment, où les théâtres sont plus nombreux à proximité des gares et des hôtels confortables³⁴.

Puisque le nombre de spectateurs est, potentiellement au moins, ne serait-ce que numériquement si on le rapporte au nombre d'habitants, plus élevé dans ces capitales, la première différence que l'on observe dans la consommation théâtrale est celle d'un choix possible. En effet, dans les villes pourvues d'un seul théâtre, le spectateur décide s'il va ou non au théâtre, mais ne décide pas du spectacle qu'il verra. À Paris et Madrid, il faut, de plus, sélectionner une œuvre (ou un auteur, ou un/une comédien(ne) célèbre, autant de critères concurrentiels à l'heure de faire son choix). Le panorama évolue au fil des 70 ans de notre étude, dans toutes les villes étudiées. Du Madrid du début du XIX^e, avec trois salles « en piteux état³⁵ », on passe à celui de 1859, avec 11 salles

30. Ce que rappelle David T. Gies, p. 103 dans GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, Traduction de Juan Manuel Seco.

31. CASANOVA, Pascale, « Paris, méridien de Greenwich de la littérature », in *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes*, Christophe Charle et Daniel Roche (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 289-296.

32. *Boletín de loterías y de toros*, 11/4/1865, n° 737, p. 3. « Revista de teatros » : « ...*Il Profeta*, grande ópera del ilustre Meyerbeer, que, si no estamos equivocados, se canta en Madrid por primera vez ».

33. En revanche, c'était bien dans une capitale (à Paris) qu'Inigo Ortés de Velasco (*consuegro* du Comte de Villafuertes) avait vu, lui, *Le Prophète*, dès le 23 juin 1851, et il en décrivit la spectaculaire mise en scène, le lendemain, à ses enfants. (Paris, 24/06/1851) [Sign. 48.76, leg. 7334].

34. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 32.

35. MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales. Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 60. C'est cette auteure que je suis pour la description du panorama théâtral de Madrid qui suit.

pour atteindre les 26 théâtres (auxquels s’ajoutent des salles mineures et d’innombrables cabarets et cafés) en 1882. À Paris, comme le rappelle Olivier Bara, à la suite de la Révolution française qui supprime, en 1791, le privilège théâtral, les salles s’étaient multipliées jusqu’à ce que les décrets napoléoniens de 1806-1807 rétablissent ce privilège, limitant à 8 le nombre de théâtres autorisés dans la capitale et spécifiant le répertoire de chacun. Pourtant, peu à peu, l’activité théâtrale va croître, connaître une législation plus permissive³⁶ et c’est ainsi que Christophe Charle dénombre 21 théâtres en 1850, 40 en 1874, avant que leur nombre ne redescende à 26 en 1880³⁷. À Bordeaux, le Grand-Théâtre, avec une capacité de 1 700 places, est inauguré en 1780³⁸ et il reste le théâtre phare de la ville même si, selon les époques, il en existe jusqu’à quatre autres³⁹. Dans les villes espagnoles, les théâtres se construisent au fur et à mesure du XIX^e siècle et participent, pour certains, d’une stratégie de prestige des élites de la ville (et d’une nouvelle vision de l’urbanisme⁴⁰). Une visite touristique d’une ville peut englober le théâtre, vécu comme un monument « à voir ». Ainsi, à Saint-Sébastien, en 1846, Celestina écrit à sa tante Escolástica qu’ils sont allés « aver el pueblo, y por la tarde al muelle; ayer por la mañana, vimos la Sala de ayuntamiento, Casa de Vaños y Teatro⁴¹ ». Cet urbanisme d’un nouveau genre a modifié la conception des théâtres en France dès le XVIII^e et, en 1855, c’est Bordeaux que certains membres de la famille visitent avec un regard architectural : « Ayer recorrimos parte de la poblacion y vimos la Bolsa el palacio de Justicia el camposanto y el teatro⁴² ». Se doter d’un théâtre digne de ce nom devient donc une nécessité et, à Santander, la construction du théâtre, financée par une société de particuliers, s’achève en 1837 : l’édifice peut accueillir 1 000 spectateurs⁴³. À Saint-Sébastien, le vieux théâtre obsolète et mal placé ne fait plus l’affaire aux yeux des notables de la ville qui font voter à la *Diputación provincial* la construction d’un nouvel édifice, adapté à sa catégorie de ville balnéaire, en décembre 1843⁴⁴. Le théâtre de Pamplune, d’une capacité de 800 places, est quant à lui construit en 1840-44⁴⁵. Vitoria, plus précoce,

36. BARA, Olivier « Les spectacles », in *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant (dirs.), 2013, p. 1059-1075, en particulier p. 1063-1064. Version en ligne. www-numeriquepremium-com.janus.bis-sorbonne.fr/content/books/9782847365436#toc-articles [22 août 2021].

37. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 25.

38. *Histoire du Grand Théâtre*, www.opera-bordeaux.com/histoire-2299 [19 janvier 2022].

39. COUSTET, Robert, « Le Théâtre Français de Bordeaux », in *Victor Louis et le théâtre : scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai 1980 à Bordeaux à l’occasion du bicentenaire de l’inauguration du Grand Théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 199-207.

40. RABREAU, Daniel, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l’urbanisme à l’époque des Lumières*, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2008.

41. Lettre de Celestina Salazar Zavala du 7 avril 1846 à Escolástica Salazar, depuis Saint-Sébastien. [Sign. 34.9, leg. 4988].

42. Lettre de Ramón Zavala Salazar et son épouse à Lucía de Altuna Zavala, leur nièce (Bordeaux, 05/05/1855). [Sign. 39.40, leg. 6082].

43. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Santander*, Valladolid, Ambito ediciones, 1984, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 238.

44. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Guipúzcoa*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 189.

45. MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Navarra*, Valladolid, Ambito ediciones, 1986, édition facsimil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 295.

dispose d'un théâtre, dès 1821, et le bâtiment est considéré comme un des plus beaux de la ville qui abrite, en outre, un *liceo artístico y literario* et diverses associations théâtrales⁴⁶. Certaines villes, peut-être parce qu'elles eurent un rôle phare dans le passé, avaient un théâtre depuis longtemps. À Saragosse, l'ancien édifice est ravagé par un incendie en 1778 mais la mairie en reconstruit un, au même emplacement, dès 1779. C'est toujours le même édifice dans les années 1850, même s'il a subi des travaux et aménagements, et sa capacité est de 1 600 places⁴⁷. De même, Valladolid hérite son théâtre du XVIII^e siècle et y apportera de nombreuses modifications tout au long du XIX^e, destinées, entre autres choses, à accueillir différemment le public — ou des publics différents. Si, au début des années 1840, sa capacité officielle était de 800 places, un rapport de 1845 montre que les gérants vendaient systématiquement 100 à 150 places supplémentaires⁴⁸. On sait, par le contenu des lettres du corpus, que Laguardia, capitale de *comarca*, possédait, en 1844, un théâtre, dont il est dit qu'il est peu confortable à cause de sa mauvaise isolation thermique⁴⁹.

On l'aura compris, la grande ville suppose la possibilité d'un choix, souvent inexistant dans une cité plus réduite. Ou même, la possibilité d'un théâtre. À Laguardia, María Micaela s'amuse à décrire à sa belle-sœur la venue d'habitantes de Leza (bourgade distante de 7 kms) pour une représentation sans doute amateur à laquelle elles assistent parées de leurs plus beaux atours, comme il convient pour un voyage « à la capitale » : « La noche de San Tiago huvo una bonita funcion Teatral; dos Comedias cortitas, y una Tonadilla, en la que desempeño Dn. Pablo el papel de Sacristan, con mucha propiedad; la concurrencia fue mui numerosa, y lucida asta de forasteros, Damas de Leza, de mucha pañueleta de Tul etc. etc.⁵⁰ ».

Par-delà ce premier constat, il importe de souligner que les différents correspondants ont un sens aigu de la spatialisation du territoire et de la hiérarchie qui s'établit entre les différents espaces. Ainsi, en 1824, le comte explique à son épouse combien les distances dans Paris sont grandes, posant la question du choix de lieu de résidence, ni trop éloigné du lieu d'études de ses fils, ni des théâtres, dont il considère obligatoire de profiter : « Lo que aqui falta es tiempo, particularmente por las grandes distancias que hai que andar para asistir á las Escuelas. Estas estan á distancia del Ateneo (...). Estan tambien lexos aquellas de los Teatros, que alguna vez que otra es menester que concurran⁵¹ ». Cette particularité, liée à l'extension de la ville, se double, toutefois,

46. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Rioja*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, edición facsímil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 205.

47. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Zaragoza*, Valladolid, Ambito ediciones, 1991, edición facsímil de *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850, p. 336. Madoz rappelle que Saragosse a eu son université dès le XIV^e siècle (p. 339).

48. DIEZ GARRETAS, Rosa, *El teatro en Valladolid en la primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, Diputación provincial : Institución cultural Simancas, 1982, p. 29-39. Comme on le sait, Valladolid fut même lieu de résidence de la cour jusqu'à ce qu'en 1561 Philippe II décide de faire de Madrid la capitale pérenne du royaume. La ville a de nouveau le statut de villa de Corte, de 1600 à 1606.

49. Le 14 juin 1844, María Micaela de Zavala écrit à sa belle-sœur, Escolástica, et explique « tampoco la veremos [la comedia] si aprieta el calor como estos dias, por que el Teatro es á tejavana, de consiguiente le penetra lo mismo el frio, que el calor ». [Sign. 40.4, leg. 6119].

50. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Laguardia, 27/07/1845). [Sign. 40.5, leg. 6134].

51. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 2/12/1824). [Sign. 37.12, leg. 5553].

d'un rapport aux distances qui est autre, et cela de par son statut de capitale. En effet, c'est le même comte qui explique à son gendre, Miguel María de Alcívar, un an plus tard : « Ya sabras de la paseata que proyectamos dar por las bacaciones, de Agosto á Septiembre, á Bruselas é ymediaciones, que es como si se fuese de Tolosa á Vitoria, ó poco mas⁵² ». L'accessibilité de ces villes capitales, si faciles à rallier, raccourcit les distances.

Et parce que la hiérarchie peut jouer différemment selon les époques ou les comparaisons établies, la façon même de nommer les villes peut varier. C'est tout d'abord la ville de Pampelune qui reçoit plusieurs qualificatifs, tous révélateurs. Si en 1840, Ignacio de Alcívar Zavala parle de « pueblo » quand il compare la ville à Tolosa⁵³, en 1849, Miguel María de Alcívar insistera sur son caractère de capitale, dans une formule amusée qui souligne, en réalité, le fait que Tolosa, où habite la destinataire, est désormais, également, une ville capitale⁵⁴, puisque la ville est la capitale de Guipuzcoa, en lieu et place de Saint-Sébastien, de 1844 à 1854⁵⁵. Cette fonction nouvelle est suffisamment importante pour qu'Esteban Zurbano décide de ne nommer Tolosa que par la périphrase « la capital de Guipuzcoa » dans une lettre de 1850⁵⁶. De même, sous la plume de Ramón de Zavala Salazar, Vitoria aura tantôt le statut de « pueblo⁵⁷ », tantôt celui d'une « pequeña corte⁵⁸ ». C'est la mise en rapport de cette ville avec sa résidence beaucoup plus rurale de la Rioja qui entraîne cette dénomination, puisque Ramón écrit :

la vida que hagamos en la Rioja [ils vont à La Bastida, puis à Laguardia] será muy diferente de la que hacemos en esta pequeña corte; haqui por ejemplo, hacemos muchas visitas, poniendonos para ello, muy elegantes; salimos á menudo á pasearnos en coche, y vamos al Teatro por la noche; y esto último lo hacemos todas las noches; y en la Rioja, pensamos andar siempre vestidos de caza, con nuestros grandes zapatos llenos de clavos, y polvorin y perdigonera⁵⁹.

Ce qui est en jeu, c'est donc tout d'abord un rapport à l'espace conditionné par les liens entre les différentes villes, mais aussi par la sociabilité qui s'y déploie. Il faut, de ce fait, sans doute faire retour sur les spectacles choisis par nos différents correspondants. On l'a dit, le choix n'est pas toujours possible et, quand il l'est, il semble s'orienter vers l'opéra. Mais, en réalité, il convient

52. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre, Miguel María de Alcívar (Paris, 9/05/1825). [Sign. 46.38, leg. 7062].

53. Lettre d'Ignacio de Alcívar Zavala à sa grand-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 17/02/ca. 1840). [Sign. 17.15, leg. 1819].

54. Lettre de Miguel María de Alcívar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, ca. 1849). La lettre commence ainsi : « En las Capitales (mi querida Mama) cojemy la pluma á horas avanzadas... » [Sign. 16.22, leg. 1618].

55. Sur ce changement de capitale, voir PRO, Juan, *La construcción del Estado en España. Una historia del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 2019, p. 215-216. Plus généralement, pour tout le processus de division territoriale et la réforme de Javier de Burgos, on consultera la même source (« la construcción del territorio », p. 204-216).

56. Lettre d'Esteban Zurbano (mari d'une des petites-filles du comte, María Ángeles) à l'oncle de celle-ci, Ramón de Zavala Salazar (Pampelune, 08/05/1850). [Sign. 60.17, leg. 11].

57. Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Vitoria, 20/09/1846). [Sign. 39.35, leg. 6033].

58. Lettre de Ramón de Zavala Salazar à sa mère, Escolástica Salazar (Vitoria, 13/10/1845). [Sign. 39.34, leg. 6025].

59. *Ibid.*

de prendre en considération le lieu de ces divertissements. À Madrid et Paris, il n'est question que d'œuvres relevant d'une culture que l'on pourrait nommer élitiste et la seule infraction parisienne vraiment visible, le désir d'aller voir une pièce beaucoup plus populaire, est justifiée par le fait que tout le monde y va. Ainsi, après avoir répété qu'en temps normal il fréquente assidûment le Théâtre-Italien et celui du Palais Royal, Javier Ortés de Velasco Urbina écrit : « pero la que ahora llama la atencion es una que representan en el Circo-Olimpico, titulada Le Chien des Pyrénées, en donde un perro hace el principal papel y dicen que hace cosas extraordinarias y dignas de hacer el viaje del Boulevard du Temple ; yo pienso ir á verla un dia de estos⁶⁰ ». De même, à Madrid, en 1839, quand « las chicas » vont voir la céléberrime comédie de magie *La pata de cabra*, dix ans ont passé depuis la première de la pièce et, non contente d'avoir attendu si longtemps pour que ses petites-filles y aillent, María Micaela de Zavala rapporte leurs paroles : « que es solo para vista una vez segun dicen⁶¹ ». C'est bien un écart, mais tout petit, et qui ne se reproduira plus, alors que la pratique théâtrale de l'époque consiste au contraire à voir et revoir plusieurs fois les œuvres. Mais dans des villes plus petites, au prestige moindre, d'autres types de spectacles sont parfaitement admissibles. Montée en ballon, chiens savants ou équilibristes, on l'a dit, font les délices de certains à Pampelune, de même qu'une autre comédie de magie qui, cette fois, attire presque toute la famille : le 31 janvier 1847, Miguel María de Alcibar est resté seul avec les domestiques pendant que tous les autres allaient voir *Los polvos de la Madre Celestina*⁶². Cette sociabilité à plusieurs niveaux est visible dans l'ironie que l'on sent poindre sous la plume de María Micaela, à Laguardia, quand elle explique à sa belle-sœur que ses visiteurs « han disfrutado de todas las diversiones propias del tiempo, no siendo la que menos les ha gustado el Circo, pues dice es una buena compañía de Caballos, y Chinos, que trabajan bien⁶³ ».

3 - Madrid et Paris, capitales nationales

Par ailleurs, c'est la réception même des pièces qui, plus largement, est infléchie par la capitalité, du fait des dispositifs annexes que l'on y trouve pour faire la publicité du théâtre. Quand ils sont à Madrid ou Paris, les Zavala ont un accès à la presse spécialisée et se montrent sensibles aux informations visibles sur les affiches placardées dans l'espace urbain ou entendent ce qui se dit dans les cercles informés. Ainsi, la première représentation à Paris de *Semiramide* de Rossini déclenche un véritable duel entre deux cantatrices, Madame Fodor et Giuditta Pasta, en

60. Lettre de Javier Ortés de Velasco Urbina à Ramón de Zavala Salazar, le beau-frère de sa sœur (Paris, 05/04/[1842]) [Sign. 56.1, leg. 35].

61. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Madrid, 30/04/1839) [Sign. 40.3, leg. 6102].

62. Lettre de Miguel María de Alcibar à sa belle-mère, Escolástica Salazar (Pampelune, 31/01/1847) [Sign. 15.79, leg. 1539].

63. Lettre de María Micaela de Zavala à sa belle-sœur, Escolástica Salazar (Laguardia, 04/03/1846). [Sign. 40.6, leg. 6144].

1825⁶⁴. Ignacio de Zavala Salazar est au courant de l'affaire, qu'il résume à son oncle quelques jours avant la première : « van á darla por 1^a vez en Paris, el martes proximo, para la entrada en este teatro italiano de Mme. Fodor, que como es francesa, tiene anticipadamente muchos elogiadores. No obstante, los apasionados de la Pasta la creen muy inferior á ella, y aun adelantan que tiene miedo de presentarse á su lado en el teatro⁶⁵ ».

Christophe Charle insiste sur ce rôle de la presse spécialisée (notamment) qui médiatise la réception des pièces et il explique : « Avec le développement de la presse et de la publicité, des tournées des troupes de la capitale vers la province et d'un pays à l'autre, le futur spectateur a déjà " entendu et vu ", en tant que lecteur de journaux et habitué de multiples espaces de sociabilité urbains (cafés, salons, etc.) la pièce dont on parle⁶⁶ ». Or, ce qui est on ne peut plus vrai dans le cas de Madrid et Paris, semble, à l'inverse, ne pas du tout fonctionner quand nos correspondants se trouvent ailleurs que dans ces capitales. À Paris, non seulement il existe une presse spécialisée, mais, de plus, le théâtre occupe une très grande place dans la presse quotidienne, à travers une multiplicité de rubriques, comme le rappelle Olivier Bara⁶⁷. Les sources d'information sont abondantes. À Madrid, il y a une presse théâtrale spécialisée depuis le XVIII^e siècle, mais elle est souvent très éphémère (la plupart des journaux durent moins d'un an) et ne devient vraiment régulière, ou à peu près, qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle⁶⁸. En général, les quotidiens donnent le programme des principaux théâtres, mais rarement celui des petites salles. Pour l'Espagne, en province, outre l'absence d'une presse spécialisée sur les seuls spectacles, la presse généraliste se développe beaucoup plus lentement. Fernández Sebastián parle, pour la décennie 1850-60, d'un quasi-monopole de la presse madrilène et, en 1860, la presse du Pays Basque représente 1% de l'ensemble. De plus, ces journaux n'ont, le plus souvent, qu'une diffusion locale⁶⁹. On sait que certains périodiques madrilènes avaient des abonnés dans tout le pays, de même que la presse française s'exportait outre-Pyrénées, mais nos correspondants ne paraissent pas être concernés. En effet, à l'inverse de ce que l'on a pu observer pour Madrid et Paris, pour les spectacles auxquels ils assistent en province, les membres de la famille ne semblent pas rechercher d'information, pas même celle qu'ils pourraient trouver dans la presse madrilène ou étrangère.

La presse ne joue donc son rôle d'informateur et de prescripteur que dans les seuls cas de Paris et Madrid, apparemment, et la famille n'échappe pas, par ailleurs, à la réputation de Paris comme capitale mondiale des divertissements. Ce poids plus ou moins conscient de Paris, à l'aune duquel tout ou presque se mesure, réapparaît régulièrement dans la correspondance. Sans doute est-

64. Tout l'affrontement est analysé par MENCIASSI-AUTHIER, Catherine, « La profession de chanteuse d'opéra dans le premier XIX^e siècle. Le cas de Giuditta Pasta », *Annales historiques de la Révolution française*, Vol. 379, n° 1, 2015, p. 183-201. Cf. en particulier p. 188-193.

65. Lettre d'Ignacio de Zavala Salazar à son oncle, Miguel María de Alcibar (Paris, 1825). [Sign. 46.38, leg. 7076].

66. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*, p. 243.

67. BARA, Olivier « Les spectacles », *op. cit.*

68. GÓMEZ REA, Javier « Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930) », *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, n° 3 (1995) [réédition de l'article publié dans *Cuadernos Bibliográficos*, Publicación periódica del CSIC. n° 31, 1974.] www.teatro.es/publicaciones/cuadernos-de-bibliografia-de-las-artes-escenicas.-las-revistas-madrilenas-1790-1930 [5 octobre 2021].

69. FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, « La difusión de la prensa vasco-navarra a mediados del siglo XIX. Una aproximación cuantitativa », *Cuadernos de Sección. Medios de Comunicación*, 4, 1991, p. 107-138, cf. en particulier p. 130.

il difficile de s'y soustraire, puisque c'est toute la pratique des spectacles d'alors qui se plie à cette domination parisienne. Ainsi, en 1858, à Bordeaux, José María de Zavala Ortés de Velasco rapporte que : « El teatro ha estado muy animado esta semana, porque ha habido una famosa cantatriz de la Grande Ópera, que ha cantado el Barbero de Sevilla y el Profeta⁷⁰ ». Il précise, un mois plus tard, que la cantatrice est toujours là, responsable de la même effervescence mais que, en revanche, quand elle ne chante pas, le théâtre est presque désert⁷¹. Déjà, en 1800, le comte faisait remarquer, lors de son séjour parisien : « Ante ayer estube tambien en la Opera endonde dieron una pieza de las mejores y canto el mejor cantor que tiene la Francia, y quieren decir la Europa⁷² ». Dès lors, José María de Zavala Ortés de Velasco semble échapper à cette doxa et se montrer original quand, en 1868, il dresse à son oncle le tableau d'un Paris où les spectacles sont loin de pouvoir égaler ceux de Madrid. Ainsi, après avoir fait le tour des théâtres, il s'exclame : « no he encontrado ni uno que pueda compararse con el Real de Madrid », avant d'ajouter : « Los Ytalianos, fuera de la Patti no valen gran cosa, es cien veces mejor la compañía que tienen en Madrid. » Toutefois, il n'ignore pas la réputation de Paris comme scène scandaleuse et succombe donc à un autre cliché en écrivant, juste après : « Respecto á los teatros de verso hay poco que ponderar pues no se representan sino piezas muy antiguas ó comedias escandalosas, les filles de marbre era ejemplar al lado de Paul Forestier que se esta dando con gran éxito en el Teatro Francés⁷³ ». On renverra, une fois encore, aux propos de Christophe Charle qui montre comment, quand ils souhaitent offrir un théâtre « national » à leurs compatriotes, les dramaturges étrangers, en parlant des pièces françaises mettent, sous l'adjectif « français », « des pièces parisiennes, qui ont vu les feux de la rampe et connu le succès sur les scènes de la capitale, mais colportent [...] une conception immorale voire amoral, propre à un pays à la dérive depuis la Révolution⁷⁴ ». L'évolution lisible entre l'admiration du comte en 1800 et les critiques de son petit-fils en 1868 est le reflet, finalement, de l'évolution politique de la famille Zavala au cours des 70 années de notre étude.

70. Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 25/12/1858) [Sign. 58.44, leg. 2].

71. « El teatro sigue muy animado pues todavía no se ha marchado la cantatriz de la grande Ópera de Paris, sobre todo los dos días que ha cantado el Trovatore, ha estado el teatro enteramente lleno, pero en cambio cuando no canta ella esta muy desanimado, yo he estado á ver Giralda y les Diamants de la couronne, que son dos Operas comicas muy bonitas, no sé si las habrás visto en Paris y no habia casi nada de gente ». Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle Ramón de Zavala Salazar (Bordeaux, 16/01/1859) [Sign. 58.44, leg. 3].

72. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 21/11/1800) [Sign. 87.10, leg. 6].

73. *Les filles de marbre* (de Théodore Barrière et Lambert Thiboust) est un drame en 5 actes mêlé de chant, créé au théâtre du Vaudeville, le 17/05/1853. *Paul Forestier* (d'Émile Augier) est une comédie en 4 actes, créée au Théâtre Français le 25/01/1868. Il s'agit, dans les deux cas, d'infidélités féminines.

Lettre de José María de Zavala Ortés de Velasco à son oncle, Ramón de Zavala Salazar (Paris, 23/04/1868). [Sign. 58.44, leg. 17].

74. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, op. cit., p. 310.

Conclusion

À la fin de ce parcours des théâtres en capitales, quelles conclusions pouvons-nous tirer de cette correspondance ? La sociabilité théâtrale de cette famille nous en dit tout autant sur les pratiques théâtrales des élites espagnoles de province que sur la société dans laquelle elles s'inscrivent et où les nobles ont une place à tenir et ce, y compris quand ils s'amuse. Tout férus d'opéra qu'ils soient, ces nobles verront d'un mauvais œil le mariage de la jeune marquise de Gauna avec un ténor⁷⁵, Lázaro Puig, Flavio de son nom de scène, relativement brillant même si l'histoire de l'opéra n'a pas retenu son nom⁷⁶. On le sait, même à Paris, la haute société se bat pour inviter compositeurs et chanteurs, mais elle ne les traitera jamais sur un pied d'égalité, loin de là⁷⁷. De même, se mêler au petit peuple n'est pas souhaitable et lorsqu'il se trouve à Paris au moment du sacre de Charles X, le comte décrit très négativement un certain nombre des festivités annoncées : « Y en quanto á coronacion ó sus fiestas aqui se combiene en que para forasteros nada ó mui poco habra que ver por ello ; Teatros gratis, que seran para una muchedumbre de manjares⁷⁸ ». Quand elles ont lieu, il en apprécie le faste, mais reste éloigné des théâtres : « Hoi no hai fiesta ninguna ; sino la de Teatros para todo el que quiera y pueda entrar de balde que sera una confusión⁷⁹ ».

Or, en 1801, le comte se trouvait déjà dans la capitale française et il avait assisté au même genre de festivités publiques pour célébrer la paix de Lunéville, entre la France et l'Autriche. Accompagné de son ami Eguía, il alla de célébration en célébration et en fit le récit à son épouse :

á la mañana vimos la proclamacion; comimos á buena hora, y recorrimos por los teatros, observando la multitud de gentes de que estaban llenos, y el buen orden que reynaba sin embargo; muy raro en una reunion ynnumerable de las gentes de mas baja educacion, que á pesar del gran ruydo y bullicio que havia en los entre actos, escuchaban con la mayor atencion quando empezaban los Actores á representar⁸⁰.

75. « esta es la actual Marquesa de Gauna joben de unos 20 años, esta se casa con un tal Puy joven muy buena figura y de una habilidad en el Canto sorprendente : como que aprendido la musica en él Conserbatorio de Paris abiendo despues sido su Maestro el famoso Rubini ; á si es que cuantos an Oido aquel, y án Oido á este dicen és identico en el modo de cantar : este tiene en el dia á su Papa de Gefe politico de aqui : El nobio no tiene ni oficio ni beneficio ; ni metalico alguno por si, para poder susistir á si és que todos aseguran que casandose para poder sostenersen ; él ha dicho se contratara en el teatro de Paris para tener que Comer ; y á si abla de hacerlo por que tampoco ella con su Marquesado puede hacer habilidades por que á duras penas creo la da al cabo del año doce mil reales. Triste Renta por cierto : Esta boda segun tengo entendido no la aprueban de ningun modo sus tios los de Ezpeleta, mas ella dicen esta muy encaprichada, y decidida hacerla ». Lettre de Mariana Magallón à son amie, Escolástica Salazar (Madrid, 20/01/1840) [Sign. 29.3, leg. 3935].

76. Sur ce ténor, on lira GARCÍA DE LA PUERTA LÓPEZ, Vicente, *Lázaro Puig. Marqués, divo de ópera y profesor de canto de Julián Gayarre*, Madrid, Vision Libros, 2020. Colección Tenores históricos españoles, IV.

77. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, op. cit., p. 190-192.

78. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre Miguel María de Alcívar (Paris, 09/05/1825) [Sign. 46.38, leg. 7062].

79. Lettre de Manuel José de Zavala à son gendre Miguel María de Alcívar (Paris, 07/06/1825) [Sign. 46.38, leg. 7065].

80. Lettre de Manuel José de Zavala à son épouse, Escolástica Salazar (Paris, 23/03/1801) [Sign. 87.10, leg. 27].

Stupeur, donc, face à ce petit peuple qui se tient bien et qu'il juge étonnamment respectueux des comédiens et du spectacle. On sait que le public italien, par exemple, était beaucoup plus dissipé que le public parisien (celui de l'Opéra et, plus encore, du Théâtre-Italien) puisqu'il ne « rest[ait] en place et ne fai[sai]t silence que pour les grands airs⁸¹ ». Existe-t-il, là aussi, entre public français et public espagnol, une véritable différence ? C'est peu probable et sans doute se trouve-t-on devant un degré de haute civilisation tout à fait fantasmé — ou une « peur du peuple » démentie par les faits. Christophe Charle souligne à quel point les élites étrangères recherchent cette sociabilité des théâtres parisiens pour se donner l'impression d'être « à la pointe de la civilisation européenne⁸² ». Par leurs différents comportements, adaptés aux différentes échelles des villes capitales qu'ils traversent, les membres de la famille Zavala montrent bien que « le théâtre en capitale est une mise en représentation de l'élite nationale, [et que] la société du spectacle de Paris, comme capitale théâtrale internationale, met en abyme cette fonction⁸³ ».

81. BARBIER, Patrick, *La vie quotidienne à l'opéra...*, *op. cit.*, p. 149.

82. CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales...*, *op. cit.*, p. 340.

83. *Ibid.*, p. 349.

Les Ballets russes à l'Opéra : Regards croisés sur les scènes de Paris, Madrid et Barcelone

Hélène Frison

Université Paris XIII – Pléiade UR 7338

Résumé : Comme d'autres compagnies avant elle, la troupe des Ballets russes se produit dans différentes capitales et participe ainsi à la circulation des spectacles à travers l'Europe. Sa spécificité tient au fait de présenter les mêmes spectacles dans différentes salles et devant différents publics, durant une période de temps restreinte (1910-1929). Elle constitue de ce fait un prisme intéressant pour une étude comparative. Cet article se propose d'observer les caractéristiques et les fonctionnements des Opéras de Paris, Madrid et Barcelone à travers la présentation des saisons russes. L'Opéra est un lieu qui concentre de nombreux enjeux — esthétiques, culturels, sociaux ou urbanistiques — et qui, depuis ses origines, est lié au pouvoir. Il s'agira de voir comment, à travers une institution, se

construisent, s'affirment et se différencient les identités culturelles de ces trois capitales.

Mots-clés : Capitalité, Opéra, Ballets russes, Espagne contemporaine, politique culturelle, spectacles.

Resumen: Al igual que otras compañías, los Bailes rusos actuaron en diferentes capitales y participaron en la circulación de espectáculos por toda Europa. Su especificidad radica en el hecho de que presentaron los mismos espectáculos en diferentes teatros y a diferentes públicos durante un periodo limitado (1910-1929). Por lo tanto, constituyen un prisma interesante para un estudio comparativo. Este artículo examina las características y el funcionamiento de los teatros de Ópera de París, Madrid y Barce-

lona a través de la presentación de las temporadas rusas. El teatro de la Ópera es un lugar que concentra muchas cuestiones — estéticas, culturales, sociales o urbanísticas — y que, desde sus orígenes, está vinculado al poder. El objetivo es ver cómo, a través de una institución, se cons-

truyen, se afirman y se diferencian las identidades culturales de dichas capitales.

Palabras clave: Capitalidad, Ópera, Bailes rusos, España contemporánea, política cultural, espectáculos.

Dès les premières lignes de l'entrée « Opéra » de l'ouvrage *Éléments d'esthétique musicale*¹, il est établi un lien de cause à effet entre l'absence d'unité esthétique du genre et les difficultés de proposer une définition qui ne se limite pas à une présentation de son évolution historique. Ainsi, l'opéra naît dans un contexte de cours italiennes, au début du xvii^e siècle. Il est d'abord le fait des monarques, notamment en raison des moyens financiers nécessaires pour le représenter. En dépit de ce que laisseraient supposer ces origines, il se développe selon un modèle entrepreneurial et s'« [accommoder] [au fil des siècles] à tous les régimes et à toutes les tendances politiques² ». L'opéra est donc lié au pouvoir, comme en témoigne cette citation de Napoléon déclarant au Conseil d'État le 18 avril 1806 : « L'Opéra coûte au gouvernement huit cent mille francs par an ; mais il faut soutenir un établissement qui flatte la vanité nationale³ ». C'est pourquoi, il apparaît dans les capitales.

L'Opéra est un genre musical qui se caractérise par l'union du mot et du son. Pour cette raison, il incarne le genre musical par excellence car il est le seul à totaliser dans le même temps la poésie, la musique et, parfois, la danse. Il est de ce fait le genre par lequel se définit une nation musicale. On pourra citer à cet égard la Querelle des Bouffons en France au xviii^e, le désir de Joseph II de voir se réaliser son rêve d'opéra allemand, ou encore les nombreux débats qui existent en Espagne aux xix^e et xx^e siècles quant à la question de la création d'un Opéra National. Mais cette émergence de formes locales et nationales ne l'empêche pas non plus d'être un genre international qui, à travers l'opéra italien (entre 1650 et 1750 principalement), s'impose dans toute l'Europe grâce à la circulation des œuvres, des compositeurs, des chanteurs, des musiciens d'orchestre et des impresarii⁴. En 1904, lorsque Tomás Bretón prend la parole lors d'une conférence donnée à l'Ateneo Literario pour exposer le « problème de l'Opéra National » et défendre l'usage de la langue vernaculaire, il commence par souligner la singularité de l'Espagne par rapport au reste de l'Europe. Selon lui, l'incapacité de l'Espagne à s'appropriier le genre lyrique ne tient pas à la question du répertoire mais davantage à son habitude d'importer, sans assimiler, les différents composants du spectacle. Tandis que ses voisins s'approprient et modèlent selon leurs critères l'ensemble des paramètres que

1. ACCAOUI, Christian (dir.), *Éléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Lonrai, Actes Sud/Cité de la musique, 2001.

2. *Ibid.*, p. 454.

3. SIGNORILE, Marc, *La culture spectacle. Europe, Moyen Age — xx^e siècle*, 2015, Cabris, Éditions Sulliver, p. 57.

4. DI PROFIO, Alessandro, « Introduction », in *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, Damien Colas, Alessandro Di Profio (dir.), Wavre, Éditions Mardaga, vol. 1, p. 5.

sont l'édition, la direction, l'interprétation ou la décoration, l'Espagne laisse sa scène aux mains des meilleurs compétiteurs, en l'occurrence étrangers⁵. Selon Bretón, le genre sous sa forme abstraite constitue un substrat modelable ; c'est lorsqu'il est incarné qu'il peut être représentatif d'une identité. Le soutien de l'État est ce qui assure l'existence du cadre permettant cette incarnation.

De fait, ce qui distingue l'opéra des autres genres musicaux, par-delà la magnificence, c'est son « lien organique⁶ » avec le lieu où il se donne à voir et à entendre : « L'opéra est une forme musicale qui s'exprime dans un lieu particulier, en l'occurrence le théâtre lyrique⁷ ». Et c'est en ce sens qu'il nous intéresse ici.

La compagnie des Ballets russes constitue un biais intéressant pour étudier les liens qui unissent les scènes d'opéra à la capitalité, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la compagnie s'inscrit dans la tradition de la circulation à travers l'Europe des spectacles vivants, et plus précisément des circuits de l'Opéra. En outre, les œuvres qu'elle présente sont données dans les mêmes années (1910-1929) et dans des conditions semblables. La troupe se déplace avec ses danseurs, son chef d'orchestre, ses décors et ses costumes car chaque ballet est pensé comme un tout. Ce sont donc les mêmes spectacles qui sont donnés dans trois espaces différents — l'Opéra Garnier de Paris, le Teatro Real de Madrid et le Gran Liceo de Barcelone — aux fonctionnements différents et aux missions différentes.

Avant de présenter des ballets, Diaghilev organise en 1907 cinq concerts historiques de musique russe à l'Opéra Garnier, qui est alors sous la direction de Pedro Gailhard. L'année suivante, il est invité par André Messager et Leimistin Broussan à présenter *Boris Godounov*, avec Chaliapine dans le rôle-titre. Pourtant, en dépit du succès remporté, la saison se solde par un préoccupant déficit financier. Lorsque Diaghilev revient pour la troisième fois à Paris, il propose de présenter un programme faisant alterner opéra et ballet, afin d'en limiter le coût car les représentations de ballets sont moins onéreuses. À titre d'exemple, le seul cachet de Chaliapine équivaut quasiment aux frais liés à l'ensemble du corps de ballet⁸. Cette fois, la saison russe aura lieu au théâtre du Châtelet. Il faut attendre 1910 pour que la compagnie vienne danser sur la scène de l'Opéra⁹. C'est donc initialement avec des programmes musicaux que Diaghilev organise des soirées à l'Opéra de Paris, et les premières soirées entièrement consacrées à la danse voient d'abord le jour au théâtre du Châtelet. Dès 1910, l'Opéra invite la compagnie, mais c'est principalement sous la direction de Jacques Rouché qui prend la tête de l'institution en 1914 que les liens entre les Ballets russes et l'Opéra s'intensifient, plus particulièrement après la guerre lorsqu'il décide de moderniser le secteur de la danse¹⁰.

5. BRETÓN, Tomás, *La Ópera Nacional y El Teatro Real de Madrid : Conferencia leída en el Ateneo Literario el día 5 de febrero de 1904*, Madrid, s. n. "Casa Dotésio", 1904, p. 4-5.

6. GIRON-PANEL Caroline, SERRE Solveig, « Introduction », in *Les lieux de l'opéra en Europe (XVII^e-XXI^e siècle)*, Caroline Giron-Panel, Solveig Serre (coord.), actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, 21-23 novembre 2013, Paris, École des Chartes, 2017, p. 13.

7. *Ibid.*

8. FRISON, Hélène, *La réception des Ballets russes à Madrid et Barcelone (1916-1929)*, 533 p., thèse de Doctorat : Études Ibériques et Latino-Américaines, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3 : soutenue le 29 novembre 2014, p. 139.

9. Les saisons de Ballets russes ont été organisées à l'Opéra de Paris de 1910 à 1928.

10. Peu après la prise de fonction de Rouché en septembre 1914, l'Opéra ferme ses portes en raison de l'entrée en guerre de la France. Il faut attendre dix-huit mois pour qu'il ouvre de nouveau et programme quelques spectacles en matinée.

1 - Trois capitales, trois modèles d'opéra différents

Lorsque la compagnie de Diaghilev vient se produire à Paris, l'Opéra et l'Opéra-Comique sont régis par un régime de concession, qui va perdurer jusqu'en 1939, année durant laquelle une loi confère un cadre juridique aux théâtres lyriques nationaux¹¹. Le directeur, qui est nommé par l'État, dirige son théâtre de manière semi-privée et est « responsable sur sa fortune personnelle du bon équilibre des finances du théâtre¹² ». En raison du coût qu'entraîne la rémunération du personnel, les représentations et l'entretien du bâtiment, il bénéficie de subventions de la part de l'État ; en contrepartie, il est soumis à un cahier des charges strict, qui constitue une sorte de charte dans laquelle sont exposées les missions de l'établissement. Le premier article rappelle la suprématie de l'Opéra sur le reste des scènes françaises ; un peu plus loin, des précisions sont apportées sur la constitution du répertoire et, notamment, sur l'obligation de promouvoir les compositeurs français¹³. Malgré le soutien financier apporté par l'État, les recettes générées par les spectateurs, quoique ponctuelles, sont nécessaires pour éviter/limiter les déficits. Au début du siècle, le manque d'intérêt du public pour des genres considérés comme désuets (opéra et opéra-comique) et la chute des recettes conduisent certains directeurs à revoir la programmation de leur établissement afin d'attirer un public plus nombreux. Le cas d'Albert Carré est sans doute le plus emblématique car il réussit en quelques années (1898 à 1913) à transformer l'Opéra-Comique, alors succursale du Palais Garnier, en scène incontournable de Paris, notamment en raison des nombreuses créations qui y sont données¹⁴. Lorsque Rouché prend la direction de l'Opéra Garnier, il « espère lui redonner le prestige national et international des siècles passés¹⁵ ». Pour ce faire, il prend modèle sur des hommes reconnus dans le milieu, à l'instar de Carré qui s'était notamment appuyé sur la danse pour moderniser son répertoire¹⁶.

Parallèlement aux nouvelles programmations musicales qu'il mène au sein de l'Opéra, Rouché s'intéresse également au secteur de la danse, pour deux raisons principalement : le faible coût des représentations de ballets (moindres effectifs et moyens scéniques inférieurs à ceux exigés par les opéras) et l'engouement du public parisien pour la danse depuis le début du siècle,

-
11. AUCLAIR, Mathias, « Jacques Rouché et les Ballets russes », in *Le Ballet de l'Opéra. Trois siècles de suprématie depuis Louis XIV*, Mathias Auclair, Christophe Ghristi (dir.), Paris, Albin Michel : Opéra national de Paris, 2013, p. 191.
 12. GALLAND, Bruno, *Archives de l'Opéra de Paris. Opéra de Paris et Opéra-comique (1897-1938), Réunion des théâtres lyriques nationaux (1939-1978), Théâtre national de l'Opéra de Paris (1978-1980) (1897-1980)*, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 1991. www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/pdfIR.action?irId=FRAN_IR_000844 [26 janvier 2022].
 13. Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, Direction des beaux-arts, *Théâtre national de l'Opéra. Cahier des charges*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, p. 3 et 6. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k328060b [26 janvier 2022].
 14. On pourra citer à titre d'exemple les créations de *Pelléas et Mélisande* (1902), *L'Heure espagnole* (1911) ou encore de *La vie brève* (1913).
 15. PAOLACCI, Claire, « Le répertoire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique (1915-1945) », in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : approches comparées (1669-2010)*, Sabine Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre (éd.), Paris, École nationale des chartes, 2012, p. 186.
 16. NICCOLAI, Michaela, « Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique à la Comédie-Française », in *L'Opéra de Paris...*, *op. cit.*, p. 355.

notamment depuis les saisons russes. À ces deux premiers arguments s'ajoute un dernier : celui de pouvoir passer commande de nouvelles partitions de ballets auprès de compositeurs français et ainsi de respecter le cahier des charges de l'établissement.

Ainsi, sous la direction de Rouché et jusqu'à la dissolution de la compagnie, les Ballets russes sont programmés très régulièrement à l'Opéra. Mais les échanges ne s'arrêtent pas là. Rouché emprunte également les collaborateurs de Diaghilev afin de composer de nouvelles chorégraphies. Il sollicite d'abord Nijinski qui refuse, puis Fokine et Nijinska qui acceptent de créer pour la troupe de l'Opéra. Mais comme le remarque Paolacci, ces tentatives restent « trop éphémères ou trop ponctuelles pour aboutir à un changement profond¹⁷ ». Il emploie ensuite, comme « conseiller officieux à la danse¹⁸ », Bakst, qui a rompu définitivement avec Diaghilev et sa compagnie en 1922 ; il participe alors à la création de ballets que la troupe d'Ida Rubinstein donne à l'Opéra. Puis en 1923, il crée les décors, les costumes et le livret de *La Nuit ensorcelée*. Mais il meurt l'année suivante. Cinq ans plus tard, lors de la dissolution de la troupe à la mort de Diaghilev, Rouché engage les deux derniers grands collaborateurs de Diaghilev, le chorégraphe George Balanchine et le danseur Serge Lifar, pour la création d'une œuvre sur la musique de l'unique ballet de Beethoven, *Les Créatures de Prométhée*. Balanchine tombe malade et Lifar est contraint de régler seul la chorégraphie. Le succès rencontré le 30 décembre 1929 lors de sa création conduit Rouché à proposer un engagement durable à Lifar, qui devient alors maître de ballet et premier danseur de l'Opéra de Paris. Cet « emprunt » des anciens collaborateurs de Diaghilev permet en outre de faire entrer de nouvelles chorégraphies au répertoire.

La situation espagnole offre un panorama tout à fait différent car la gestion des opéras est privée — quoique différente dans les deux villes —, et l'espace n'est pas polarisé comme en France. De fait, aucune institution n'impose son influence sur les autres. Il s'agit davantage d'une circulation qui se fait selon un circuit ibérique entre Barcelone, Madrid et Lisbonne, en ce qui concerne les opéras.

Le Teatro Real de Madrid est sous la tutelle de l'État, bien que celui-ci n'apporte aucun soutien financier à l'établissement. C'est l'imprésario qui fait la meilleure proposition à l'appel d'offres publié par le théâtre qui obtient le contrat. Moyennant le paiement d'un loyer, il est alors en droit d'occuper et d'utiliser le théâtre à sa convenance. L'absence de subvention de la part de l'État le libère de toutes obligations en matière de politique artistique — à la différence de Paris —, si ce n'est celle de produire un opéra espagnol par an (mais celle-ci semble plus théorique qu'effective¹⁹). Cela revient à lui laisser l'entière responsabilité financière de l'entreprise et à le soumettre à la question de la rentabilité de manière particulièrement aiguë. Pour cette raison, et à la suite de faillites répétées, un comité royal est constitué pour gérer le théâtre lors des périodes de vacance d'imprésario²⁰. Au début de la saison de 1916, c'est donc le responsable de ce comité — le comte de Casal — qui, sur ordre du roi, invite la compagnie de Diaghilev à se produire à Madrid, à la suite

17. PAOLACCI, Claire, « Le renouveau chorégraphique de l'Opéra sous l'ère de Jacques Rouché », in *Le répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009). Analyse et interprétation*, Michel Noiray, Solveig Serre (dir.), Paris, École nationale des chartes, 2010. books.openedition.org/enc/483#bodyftn [26 janvier 2022].

18. AUCLAIR, Mathias, « Jacques Rouché et les Ballets russes », in *Le Ballet de l'Opéra*, op. cit., p. 193.

19. TURINA GÓMEZ, Joaquín, « El teatro sin sombra », in *La ópera en España. La puesta en escena 1750-1998*, Carmen Gallo, Andrés Peláez (ed.), Oviedo, Fundación de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1998, p. 36-37.

20. Id., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 221-223.

de sa tournée américaine²¹. Il s'agit là de la première intervention d'Alphonse XIII en faveur des Ballets. D'autres suivront : à l'issue de la première saison madrilène, le roi invite la compagnie à se produire pendant la saison estivale à Saint Sébastien ; la compagnie créera pour l'occasion *Les Ménines*²². Lorsqu'en 1918 la compagnie doit se rendre à Londres, c'est grâce au roi qu'elle obtient les autorisations nécessaires pour traverser la France²³. Enfin, c'est à la suite des demandes du roi que la compagnie proposera un programme plus novateur à Madrid qu'à Barcelone. La venue des Ballets russes à Madrid n'est pas liée au désir de Diaghilev de conquérir de nouvelles capitales européennes. Elle est due aux circonstances extraordinaires de la guerre qui empêchent la troupe de se produire sur les scènes qui jusqu'alors ont permis son succès (Paris, Londres, Berlin principalement) ainsi qu'au goût personnel d'Alphonse XIII pour les Ballets.

Barcelone offre une situation encore différente. La fondation du Liceo s'est faite sans aucune aide financière de l'État. C'est un ensemble de particuliers qui, constitués en Société des Actionnaires du Liceo, apportent des capitaux privés. La Société est propriétaire du bâtiment tandis que chaque actionnaire se voit attribuer la jouissance d'espaces déterminés au sein du théâtre, une loge ou un balcon par exemple²⁴. Cette Société n'exploite pas directement le théâtre. C'est le conseil, issu de la Société, qui choisit un imprésario, lié au théâtre par un contrat stipulant le nombre de représentations à donner. Plus encore que dans d'autres théâtres, la liberté de l'imprésario s'arrête là où commence la question de la rentabilité puisqu'en raison de cette organisation financière, il ne peut compter sur les recettes générées par une partie des places, les meilleures en l'occurrence, dont jouissent de façon gratuite et pérenne les membres de la Société. « Remplir » la salle et plaire au public sont ainsi les principaux paramètres au moment de programmer les saisons au Liceo.

Contrairement à ce qui se passe ailleurs en Europe ou à Madrid, les Ballets russes ne suscitent pas un grand enthousiasme à Barcelone. Ils permettent d'introduire de la nouveauté au sein de la programmation du théâtre et participent ainsi à la politique de diversification du répertoire qui y est alors développée, au même titre que les opéras russes qui sont alors montés ou ceux de Mozart, encore peu connus du public barcelonais.

Les années 1917 et 1918 offrent un exemple unique et emblématique de la situation espagnole puisque les deux établissements sont alors gérés par le même imprésario, Arturo Volpini, qui codirige simultanément le Colisée de Lisbonne (avec Zenatello). Cette mainmise sur les trois

21. Autobiographie de Diaghilev, texte russe dicté par Diaghilev à Kochno. Traduction française de Kochno, Bibliothèque — Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Kochno.

22. « Saison terminée admirablement. Leurs Majestés assistèrent à toutes les représentations. Ai présenté personnellement Lopoukova, Tchernicheva, Bolm et Massine au roi qui leur parla avec enthousiasme. Il veut que nous revenions printemps prochain. Il a reçu Stravinsky deux fois et lui a demandé de composer un ballet espagnol. Sa Majesté souhaite que nous donnions quelques représentations de gala à San Sebastian (sic) en août » ; cité par BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, Paris, J.-C. Lattès, 1980, p. 371.

23. La Bibliothèque — Musée de l'Opéra conserve le courrier que le secrétaire particulier d'Alphonse XIII envoie à Diaghilev : « Cher Monsieur Diaghilev, J'ai le plaisir de vous informer, d'ordre de sa Majesté le Roi, mon Auguste Souverain, que l'Ambassadeur de France vient de téléphoner que selon un télégramme de son Gouvernement qui vient d'être reçu, celui-ci vient de vous concéder, ainsi qu'à votre troupe, une autorisation pour traverser la France en votre voyage pour l'Angleterre. Sa Majesté me charge aussi de vous dire combien Elle est heureuse que Ses démarches aient abouti à un résultat satisfaisant. (...) » ; lettre envoyée du Palais royal de Madrid, le 4 juillet 1918, Bibliothèque — Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Kochno.

24. ROCA I TRIAS, Encarna, « Dictamen sobre la propiedad del Gran Teatro del Liceo y otros extremos », *Anuario de derecho civil*, Ministerio de Justicia / Boletín Oficial del Estado, vol. 48, n° 1, 1995, p. 261.

salles met en évidence l'absence de concurrence qui existe entre elles puisque chacune se destine à des publics différents. Il est alors possible de mettre à l'affiche les mêmes programmes de ballets russes dans les trois théâtres sans craindre de lasser, et même de faire salle comble.

Grâce à cet ample réseau de salles d'Opéra, la compagnie peut s'exporter de capitale en capitale. Mais cette circulation ne doit pas occulter la hiérarchie qui existe entre les différentes villes et les différentes salles.

2 - Paris, capitale symbolique du spectacle et de la danse en Europe

La suprématie de Paris se caractérise tout d'abord par son pouvoir d'attraction, directement lié à l'accumulation des institutions et des productions culturelles, des moyens matériels, humains et financiers dans la capitale. Dans l'introduction à *Capitales européennes et rayonnement culturel*, Christophe Charle précise que la spécificité du modèle d'attraction parisien à l'échelle internationale tient à son hégémonie dans les trois domaines culturels que sont le théâtre, le musée et la mode²⁵, trois domaines qui participent au succès de la compagnie. En termes de théâtres et de salles, Paris offre différentes possibilités aux Ballets. Les représentations à l'Opéra sont garantes de l'excellence et de la magnificence des ballets montés ainsi que de la technique des danseurs. Lorsque l'Opéra n'est pas disponible, des alternatives sont possibles : le théâtre du Châtelet ou celui de la Gaité sont à même d'accueillir de grands spectacles lyriques ou des ballets ; à partir de 1913, le Théâtre des Champs-Élysées ouvre ses portes et incarne la liberté artistique, car il est affranchi de la tutelle de l'État. Quelques semaines seulement après son inauguration, a lieu en ses murs la création entourée de scandale du *Sacre du printemps*, il devient rapidement un foyer artistique de premier ordre. Cette fois, la présence de la troupe dans « ce lieu nouveau pour un art nouveau²⁶ » est la preuve de la modernité des ballets proposés.

En termes de musées, et plus largement de peinture, les Ballets russes doivent leurs premiers succès au choc visuel, à la richesse de la palette de ses décors conçus par des peintres qui pensent le ballet comme un tout : costumes, décors, programmes et affiches se répondent et participent à la constitution d'un imaginaire collectif qui imprègne l'esprit des Parisiens, spectateurs ou non. Après la première période russe du répertoire, Diaghilev intègre peu à peu des peintres de diverses origines et associés à la modernité comme André Derain, Henri Matisse, Marie Laurencin, George Braque, Max Ernst ou encore Giorgio de Chirico. La plupart de ces artistes sont rencontrés à Paris, où ils résident alors. Certains sont associés aux mouvements d'avant-garde, comme

25. CHARLE, Christophe (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel*. XVIII^e-XX^e siècle, éd. Rue d'Ulm, 2004, p. 10.

26. A. D., « Théâtre des Champs-Élysées », *Le Matin*, 30 mai 1913 ; cité par HUESCA, Roland, « Le Théâtre des Champs-Élysées à l'heure des Ballets russes », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n° 63, septembre 1999, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, p. 7. www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3850 [26 janvier 2022].

Pablo Picasso ou Juan Gris ; d'autres, ne se revendiquent d'aucun courant ni d'aucune école comme Maurice Utrillo, Léopold Survage, José María Sert. Tous les peintres espagnols qui collaborent avec la compagnie sont rencontrés à Paris (Pere Pruna, Juan Miró, Gris ou Picasso). Pour ceux-ci, la collaboration offre une opportunité de lier leur nom à une compagnie à la mode et d'exposer leurs œuvres sur les scènes des capitales occidentales. Alors que les expositions de toiles cubistes aux Galeries Dalmau restent confidentielles à Barcelone, la création du ballet *Parade* présente, devant les 2300 spectateurs du Liceo, le premier décor cubiste.

En ce qui concerne la mode, outre la collaboration financière et artistique de Gabrielle Chanel, l'apport de la capitale française tient davantage à la valeur ajoutée aux ballets. Les couturiers parisiens et les décorateurs d'intérieur intégrèrent rapidement dans leurs créations le « style Ballets russes » et son exotisme décadent²⁷. Plus précisément, Paul Poiret dessine pour ses collections des pantalons et des turbans de harem en velours et en soie, et intègre toutes sortes d'accessoires aux tenues comme des aigrettes, des rangs de perles ou des pierreries qui sont directement inspirés des costumes des ballets. Ces tenues, et les extravagantes soirées costumées imitant l'atmosphère de *Shéhérazade* qu'il organise et auxquelles participe l'élite cosmopolite de Paris, dotent les Ballets d'une connotation chic et mondaine²⁸.

Paris occupe une place hégémonique dans bien d'autres secteurs, comme celui de la presse illustrée ou de la critique chorégraphique par exemple, mais ces trois domaines sont ceux qui, selon Charle, participent à son rayonnement sur le plan international. En d'autres termes, Paris constitue une force centripète qui attire en son sein une pluralité d'artistes et d'élites, qui offrent à la compagnie — dont une partie du succès repose sur sa capacité à se renouveler — un creuset sans fin de créateurs et de mécènes. Et dans le même temps, elle rayonne hors de ses frontières : sa suprématie prend alors la forme d'une force centrifuge dont l'influence s'étend à travers les œuvres et les artistes qu'elle exporte.

En raison de l'étroite surveillance dont le théâtre a fait l'objet et de la censure qui s'est exercée aux XVIII^e et XIX^e siècles, la scène parisienne a la réputation d'être sourcilleuse et le succès parisien apparaît à l'étranger comme un gage de qualité. Dans le même sens, et même si cela semble contradictoire, les Parisiens, rompus aux représentations en tous genres, sont perçus comme un public difficile à contenter. Un succès est donc synonyme de consécration. De fait, en 1916, avant que les Ballets ne donnent leur première saison sur le sol espagnol, le battage médiatique qui vise à promouvoir la compagnie, revient fréquemment sur le succès connu à Paris ; on peut lire des traductions de fragments d'articles publiés dans la presse française ainsi que la liste des personnalités ayant assisté aux représentations, autant d'éléments considérés comme une garantie car ils proviennent de la capitale alors considérée comme une référence incontournable du bon goût et de l'exigence occidentale. Un spectacle qui s'exporte présente, en guise de références, son succès dans la capitale française.

Dans l'introduction à *Paris et le phénomène des capitales littéraires*, Pierre Brunel rappelle l'importance du facteur temps dans la constitution de sa suprématie : « une capitale sym-

27. CALLOWAY, Stephen, « L'influence élargie des Ballets russes », in *Les Ballets russes. Quand l'art danse avec la musique*, Jane Pritchard (dir.), Saint-Rémy-en-l'Eau, Ed. Monelle Hayot, 2011, p. 126-127.

28. WILCOX, Claire, « Paul Poiret et les Ballets russes », in *Les Ballets russes. Quand l'art danse...*, op. cit., p. 64.

bolique ne naît pas spontanément », écrit-il²⁹. Paris est souvent considéré comme le berceau de la danse académique car c'est là qu'est née « la plus ancienne compagnie de ballet au monde, héritière de l'Académie Royale de danse créée par Louis XIV³⁰ », en 1661. En outre, la création de la notation Feuillet (1700) a permis la diffusion rapide du répertoire français et l'emploi d'une terminologie technique française à travers le monde. On considère fréquemment que le style français constitue « le fonds commun » à partir duquel les différentes écoles européennes ont développé des styles nationaux³¹. Ainsi, les « nombreux ouvrages qui proposent une “ histoire ” officielle du ballet expliquent que le ballet s'est d'abord institutionnalisé en France avant de s'exporter dans la Russie impériale³² » où il se serait épanoui au sein des Théâtres Impériaux. En proposant des spectacles à Paris, la compagnie de Diaghilev semble faire le chemin inverse : le ballet revient dans la maison qui l'a vu naître et qui avale son succès. La consécration est donc double.

L'entrée en guerre de la France en 1914 remet momentanément en cause l'hégémonie de Paris qui n'est alors plus à même de proposer cette multiplicité de possibilités, que ce soit en matière d'espaces de production, d'artistes ou de spectateurs. De fait, les Ballets russes sont contraints de se produire ailleurs durant la guerre. Pourtant, on assiste à une forme d'influence « par ricochet » puisque certains des artistes, qui se sont connus à Paris, renouent hors de Paris pendant le conflit. C'est notamment le cas des Delaunay qui séjournent à Madrid pendant la période et qui collaborent avec Diaghilev pour la reprise de *Cléopâtre*³³. En ce sens, certaines collaborations de Madrid ou de Barcelone fonctionnent comme une résurgence des liens noués à Paris.

Brunel soulignait l'importance du facteur temps dans la constitution de la suprématie d'une capitale symbolique. On ajoutera le rôle des archives dans la construction de son identité en tant que capitale culturelle : Paris, plus que Madrid ou Barcelone, ressent rapidement le besoin de protéger ce qu'elle considère comme son patrimoine et qui, à cet égard, constitue un capital.

3 - Gestion du capital symbolique : les archives des Ballets russes

Dès 1861, alors que la construction de l'Opéra Garnier est encore au stade de projet, un emplacement est prévu pour la bibliothèque et les archives de l'établissement. Ce service est officiellement reconnu en 1866 par décret de Napoléon III qui nomme un archiviste et un biblio-

29. BRUNEL, Pierre (coord.), *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures*, vol. 1, Actes du 1^{er} congrès international du CRLC, 22 au 26 mai 1984, p. 2.

30. LAILLIER, Joël, *Entrer dans la danse. L'envers du ballet de l'Opéra de Paris*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 21.

31. LE MOAL, Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, p. 564. gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f686.item.r=ecoles [26 janvier 2022].

32. LAILLIER, Joël, *Entrer dans la danse...*, *op. cit.*, p. 21.

33. À la suite de la destruction des décors initialement conçus par Bakst dans un incendie, Diaghilev commande de nouveaux décors à Robert Delaunay et de nouveaux costumes à Sonia en 1917, pour la reprise de *Cléopâtre*. C'est dans cette version que le ballet sera donné à Madrid en 1921.

thécaire³⁴. Le premier est chargé de réunir et de mettre en ordre les dessins, les décors anciens et nouveaux, les livres, les estampes et les papiers relatifs à l'Opéra ; le second est responsable de la conservation des partitions manuscrites ou gravées³⁵. Il s'agit donc de conserver des supports variés autour d'une même compétence, l'opéra et le ballet.

Charles Nutter, archiviste de la bibliothèque de l'Opéra, de sa fondation en 1866 à 1899, a conscience qu'il n'existe alors aucune bibliothèque spécialisée dans les arts du spectacle à Paris et décide de mener une politique documentaire qui dépasse « la seule conservation et valorisation du patrimoine de l'Opéra de Paris³⁶ ». Il prend contact avec des libraires anciens, des collectionneurs, des conservateurs et des commissaires-priseurs et réunit une somme de documents sur la musique et le théâtre, en particulier le théâtre lyrique, « et aux arts qui s'y rapportent, au chant, à la danse, aux décors et aux costumes³⁷ ».

Afin de les protéger de toute possibilité de captation ou d'aliénation en cas de difficultés financières du directeur-entrepreneur (responsable personnellement de l'équilibre financier du théâtre), les archives et les partitions de l'institution relèvent du domaine de l'État et sont sous la responsabilité d'un personnel (un archiviste et un bibliothécaire) dépendant du Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, et non du directeur de l'Opéra. Ainsi, dès ses origines et dans un souci de protection, le service qui est chargé de conserver et de valoriser la mémoire de l'Opéra (établissement semi-public), dépend sur le plan administratif et intellectuel d'un autre établissement, public cette fois. Cette mission première qui est celle de préserver le patrimoine de l'Opéra est la raison pour laquelle s'y trouvent actuellement réunis différents fonds de personnes ayant travaillé à l'Opéra comme celui de Rouché qui contient notamment des contrats avec Diaghilev.

En 1935, la bibliothèque-musée de l'Opéra est rattachée, pour des raisons financières, à la Bibliothèque nationale, puis en 1942, au Département de la musique nouvellement créé. Elle bénéficie ainsi d'une logistique pour le traitement des collections et obtient des crédits d'acquisition³⁸. Au fur et à mesure des années, l'institution réunit des fonds privés et centralise les archives liées aux domaines du ballet, et plus largement de la danse. En 1951, elle récupère une partie des collections de l'association des *Archives internationales de la danse* ; en 1975, puis en 1991, le fonds Kochno, dernier secrétaire personnel de Diaghilev et légataire de l'imprésario, est également conservé. Sans doute en raison de sa pérennité rendue possible par le fait d'être sous la responsabilité de l'État, elle fait aussi fréquemment l'objet de donations ou de legs. Ainsi en 1980, la nièce du peintre donne ainsi à la bibliothèque le fonds Baskt. L'histoire de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra est unique en raison de son caractère public, de son centralisme et de sa longévité ; rien de tel en Espagne où, à Madrid comme à Barcelone, les théâtres sont privés, et où la gestion des archives qui repose sur des initiatives personnelles, est davantage soumise aux aléas de l'histoire.

34. BERBAIN, Iris, « Une petite entité entre deux grands établissements : la Bibliothèque-musée de l'Opéra » rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2003, p. 7.

35. PRÉMEL, Benjamin, « La Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO) : la Bibliothèque nationale de France à l'Opéra Garnier », rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2006, p. 7.

36. BRÉBAN, Alix, « La Bibliothèque et le spectacle : la bibliothèque-musée de l'Opéra », rapport de stage sous la direction de Pierre Vidal, Paris, 2004, p. 7 et 13.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 8.

En 1919, le Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, sous la direction de José del Prado Palacio, crée le Museo-Archivo del Teatro de la Ópera et nomme à sa tête Luis París³⁹. Outre les deux salles qui sont consacrées aux expositions en 1924, un fonds qui concerne le domaine de la mise en scène et le fonctionnement du Teatro Real principalement (administration comptable et légale) est constitué. París a été lui-même alternativement directeur et metteur en scène du Teatro Real. Le fonds qu’il constitue est exceptionnel en raison de sa longévité au sein du Real, mais aussi parce qu’il est celui d’un professionnel du théâtre qui s’intéresse à la mise en scène, domaine des arts de la scène qui se développe pendant la période ; il réunit ainsi un ensemble de documents qui ne se limite ni à la seule période d’ouverture du Real ni à ce seul établissement⁴⁰. Dans ce cadre, il acquiert des esquisses de *Petrouchka* dessinées par Benois en 1920 (un rideau de scène et six costumes). Ce travail de París a été possible, initialement grâce à l’appui du Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, puis grâce à son propre réseau de relations, puisqu’un certain nombre de donations a permis d’accroître son fonds.

En 1925, le Teatro Real ferme ses portes et une partie de ses archives est conservée de manière informelle dans différents endroits. Quatre ans après, à l’occasion de l’Exposition Internationale, des pièces du Museo-Teatro sont exposées à Barcelone et, il semblerait qu’une publication provisoire ait été réalisée en 1932⁴¹. Après la mort de París en 1936, et une fois la guerre civile terminée, Artur Sedó i Guichard, grand collectionneur catalan, rachète entre 1939 et 1940 une partie du fonds París, notamment celle qui concerne la mise en scène et qui vient compléter son immense collection personnelle réunissant principalement des documents relatifs au théâtre. Trois ans après sa mort survenue en 1965, une de ses filles vend à l’Institut del Teatre une partie de la collection de Sedó i Guichard, ce qui explique qu’une grande partie des documents liés à la venue des Ballets russes au Teatro Real soit actuellement à Barcelone⁴². Quant au reste du fonds initialement acquis par París — ce qui reste après la vente à Sedó i Guichard, à d’autres collectionneurs privés, et après diverses spoliations — il est d’abord installé dans les sous-sols du Museo del Romanticismo de Madrid (en 1951), puis transféré dans les anciens bâtiments de l’Hôpital Général (San Carlos), avant de se retrouver au Museo de Arte Contemporáneo (en 1987). En 1990, il est finalement récupéré et transporté à Almagro où est créé le Museo Nacional del Teatro, entièrement consacré aux arts de la scène et à la musique⁴³.

En définitive, l’exceptionnelle tâche réalisée par París a pâti du manque de soutien de l’État qui n’a mis en place aucune mesure d’accompagnement lors de la fermeture du Teatro Real, ainsi que de la gestion privée du théâtre puisque ce fonds qui n’était pas la propriété de l’État, a été dispersé.

39. Luis París est directeur du Teatro Real de 1896 à 1902, puis de 1907 à 1925.

40. Il réunit notamment des documents relatifs aux budgets, aux rénovations et à la programmation, des théâtres suivants : Teatro María Guerrero, Teatro Español, Teatro La Princesa.

41. NEGRETE, Enid, « Luis París y el archivo del Teatro Real de Madrid : un tesoro recuperado », *ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, n° 114, 2007, p. 166-173.

42. L’autre partie de sa collection est acquise par la Diputació de Barcelona en 1969 et est conservée à la Biblioteca de Catalunya.

43. LÓPEZ GÓMEZ, Francisco Manuel, « El valor documental y musicológico de los fondos de ópera del Museo Nacional del Teatro », in *El patrimonio musical de Castilla-La Mancha : nuevas perspectivas*, Paulino Capdepón Verdú, Juan José Pastor Comín (eds.), Madrid, Alpuerto, 2015, p. 176.

Le cas du Liceo présente un tout autre visage car cette fois, son caractère privé a permis la constitution d'un fonds exhaustif et atypique. Exhaustif car la période conservée concerne la totalité de l'histoire du théâtre, de sa fondation à nos jours. En outre, les impresarii qui s'occupaient de la gestion du théâtre étaient obligés, lorsque leurs fonctions prenaient fin, de laisser une copie de tous les documents relatifs au théâtre. Atypique car des documents, propres au fonctionnement du Liceo, ont été conservés⁴⁴. C'est le cas par exemple des *Libros del Conserje* (régisseur du théâtre) dans lesquels étaient consignés presque quotidiennement les activités et les événements de la vie du théâtre. Concernant les saisons russes, on peut y lire des informations très précises sur les programmes donnés, les dates des répétitions, le dépôt du matériel de la compagnie, la retransmission radio de ces soirées ainsi que des observations liées aux défaillances de la scène constatées à la suite des représentations. D'autres documents concernant la gestion ont également été conservés, notamment les contrats passés avec la compagnie, les recettes de chacune des soirées ou la correspondance échangée à la suite de la mort de Diaghilev traitant de la question de sa suite. Enfin, ce qui constitue un cas unique dans l'histoire de la compagnie, il existe également une série de plaques de verre des clichés pris pendant les représentations des Ballets russes en 1917. Ces images exceptionnelles nous permettent de voir les décors montés et les emplacements — quoique flous en raison de la vitesse d'obturation des appareils de l'époque et de leurs difficultés à rendre le mouvement — du corps du ballet de trois œuvres différentes (*Le Prince Igor*, *Sadko* et un ballet non identifié).

En 1994, lors de l'incendie du théâtre, la direction prend conscience de la précarité de la conservation de ces archives entreposées dans un seul endroit et sans aucun dispositif de sécurité approprié. Les archives sont alors transférées dans des locaux prévus à cet effet mais aucun travail de valorisation ni de catalogage n'est mis en place.

Il faut attendre 2006 pour qu'un accord signé entre la Universidad Autónoma de Barcelone et le Liceo permette d'entamer un travail d'archivage, de catalogage et de numérisation, par des spécialistes des différents domaines (musicologie, archivage, littérature, mise en scène, etc.)⁴⁵.

Conclusions

« La circulation des spectacles vivants [...] entre les capitales est un phénomène ancien, lié aux Cours depuis la Renaissance⁴⁶ ». La nouveauté de la compagnie de Diaghilev tient sans doute au fait de présenter un répertoire et d'en assumer la réalisation ; elle tient également au nombre de capitales visitées, rendu possible par l'amélioration des transports et par le fait de proposer des spectacles ne posant pas de problème de langue. Mais cette circulation se fait peut-être au détriment de l'originalité et de la créativité puisqu'en se produisant dans des salles aussi différentes, la compagnie est contrainte de proposer une occupation de l'espace la plus simple possible, à rebours

44. NEGRETE, Enid, « El archivo del Liceu : la crónica del Gran Teatre, por fin digitalizándose », *Ópera actual*, n° 139, Año 2011, p. 46-47.

45. *Ibid.*

46. CHARLE, Christophe, *Capitales européennes et rayonnement culturel*, op. cit., p. 159.

de ce qui constitue la modernité scénique au cours de la même période. De même, le choix du programme se fait souvent dans le sens de la facilité afin de s'adapter à n'importe quel type de public, a priori moins libéral que celui de Paris.

Concernant les archives, ces trois exemples montrent que le statut – privé ou public – n'est pas un facteur déterminant en matière de richesse, mais d'accessibilité, de visibilité et de pérennité.

2. Capitalité et (in)visibilité sous le franquisme et la démocratie

Dissidence théâtrale dans les années 1960-1970 : une capitalité inversée

Anne Laure Feuillastre

Faculté des Lettres de Sorbonne Université — CRIMIC EA 2561

Résumé : Cet article veut montrer que, face à la domination du théâtre commercial sur les scènes madrilène et barcelonaise, a tenté de s'ériger dans les années 1960-1970 un théâtre critique et minoritaire — connu sous le nom de Nouveau Théâtre Espagnol — dans divers lieux de petites villes et de capitales régionales. Ce théâtre a dû s'adapter aux contraintes qui lui ont été imposées (censure, exclusion de l'affiche, public majoritaire et bourgeois peu enclin...), et l'une des stratégies a été la recherche d'autres canaux de diffusion en dehors des théâtres nationaux des deux capitales que sont Madrid et Barcelone. Il s'agit ainsi d'étudier, d'une part, les différences de traitement d'une même pièce en fonction d'une localité et, d'autre part, les lieux de représentation de ce

théâtre selon un processus de capitalité inversé et décentralisé qui mettra en évidence une cartographie de la contestation par le biais du théâtre alternatif et engagé.

Mots-clés : Nouveau Théâtre Espagnol, censure, exclusion, province, décentralisation.

Resumen: Este trabajo pretende mostrar que, frente al teatro comercial que predominaba en los escenarios madrileño y barcelonés, intentó imponerse en los años 1960-1970 un teatro crítico y minoritario —conocido como Nuevo Teatro— en diversos lugares de pueblos y de capitales de provincias. Este teatro tuvo que adaptarse a diferentes imposiciones como la censura, su exclusión de la cartelera, los gustos del público mayoritario y burgués, y una de sus estrate-

gias fue buscar otros canales de difusión fuera de los teatros nacionales de las dos capitales Madrid y Barcelona. Se trata entonces de estudiar, por una parte, los diferentes tratos de una misma obra en función de la localidad y, por otra parte, los lugares de representación de este tea-

tro según un proceso de capitalidad invertido y descentralizado que pondrá de manifiesto una cartografía de la protesta mediante el teatro de compromiso.

Palabras clave: Nuevo Teatro, censura, exclusión, provincia, descentralización.

Le Nouveau Théâtre Espagnol est un courant dramatique, artistique et culturel qui a été exclu de la scène à la fin des années 1960 et au début des années 1970 : c'est un mouvement que l'on peut qualifier d'*underground*, qui réunissait de « jeunes » auteurs de l'intérieur, âgés d'une trentaine d'années vers 1970. Le mouvement n'eut un impact que très limité en matière de visibilité et de renommée, contrastant pourtant avec la prolixité des auteurs que l'on peut rattacher au courant — une quinzaine —, avec près de deux cents pièces. Celles-ci n'atteignaient que très rarement la scène commerciale, d'une part parce que le contenu hautement critique envers le régime et la société d'alors peinait à passer la censure alors toujours très sévère — surtout en ce qui concernait les questions politiques — et, d'autre part, parce qu'elles présentaient souvent une forme novatrice pour la scène espagnole de l'époque, s'inspirant de la dramaturgie américaine et européenne, et entrant ainsi en décalage avec les goûts du public espagnol bourgeois et de la critique majoritaire. Le Nouveau Théâtre Espagnol n'a donc pas intégré un schéma classique dans sa diffusion et ses représentations : il a subi divers mécanismes d'exclusion et d'« invisibilisation » et est resté, par conséquent, plutôt exclu de l'affiche dans les années de production des auteurs, devant donc chercher des canaux alternatifs de diffusion.

Le théâtre a, de toute évidence, un rôle de premier plan, tant d'un point de vue culturel que sociopolitique. Face à la scène madrilène et barcelonaise dont s'est emparé le théâtre commercial — qu'il soit d'évasion, étranger ou classique (tous des instruments idéologiques du régime) — le théâtre alternatif et engagé, à la diffusion marginalisée et minoritaire, va graduellement politiser la scène. L'espace théâtral, en contexte de franquisme tardif, devient progressivement, à la fin des années 1960, une tribune politique, à la fois comme voie de protestation et comme terrain d'expérimentation culturelle et politique. Alors que le régime donne ses premiers signes de faiblesse, le théâtre engagé marginalisé peut donc se révéler être un indice de la transformation sociale et politique de l'Espagne.

Cette étude souhaite montrer que, face aux traditionnelles capitales culturelles en matière de théâtre commercial, que sont Madrid et Barcelone, dans le cas du Nouveau Théâtre Espagnol, des capitales et villes de provinces se sont érigées comme des lieux de prédilection pour diffuser ce théâtre et éviter la censure. Puisque les capitales sont les villes de pouvoir, qu'elles concentrent le pouvoir politique, il s'agit d'étudier ici la capitalité dans un processus inverse, selon une recherche volontaire « d'autres capitales » pour diffuser ce théâtre politique, face à Madrid et Barcelone où prédomine le théâtre commercial.

Ce travail propose ainsi de localiser le pouvoir politique et le contre-pouvoir politique (la contestation) du point de vue de la scène, de comparer les lieux du pouvoir marginal et minoritaire et ceux de l'idéologie dominante. Une marginalité qui s'oppose, donc, à la capitalité et à la verticalité.

1 - L'impact des décisions de la censure sur les lieux de représentation

La reconstruction des différentes programmations en fonction des espaces permet de donner une idée des lieux de développement du théâtre critique en Espagne dans les années 1960 et 1970.

En 1967, le critique théâtral L. García Lorenzo affirmait que « a excepción de Madrid, y mucho menos Barcelona, el movimiento teatral es prácticamente nulo en el resto de España¹ ». À la fin des années 1960, ces deux villes s'élevaient en « capitale théâtrale » et concentraient les programmations à l'affiche : un théâtre d'humour presque exclusivement, avec, en tête, des pièces d'Alfonso Paso (1926-1978), Miguel Mihura (1905-1977), Miguel Gila (1919-2001) ou encore Juan José Alonso Millán (1936-2019). Aux comédies légères s'ajoutaient des pièces de théâtre classique espagnol (Lope de Vega, Cervantes, Calderón...) et surtout étranger (Shakespeare, Molière, Faulkner, Miller...)². Un critique théâtral dénonçait en 1968 :

Hemos buscado un teatro de más allá de los Pirineos. ¿Por qué no lo había en nuestro país, o no lo conocíamos, o no interesaba? Desde luego seguimos — sin pretenderlo — el ejemplo servido por Madrid. Véase la cartelera madrileña en cualquier época de temporada y se podrá leer — exceptuando a Paso — un nombre español por cada diez extranjeros. Ni siquiera los nacionales ofrecen permanentemente nuestros propios autores³.

Mais qu'il soit espagnol ou étranger, ce théâtre s'adaptait particulièrement aux goûts du public conventionnel et donc aux exigences du théâtre commercial de Madrid et Barcelone. La centralisation bicéphale du théâtre était une réalité problématique à la fin des années 1960, que même la création de la Campaña Nacional de Teatro ne parvint à résoudre.

C'est dans ce contexte théâtral que les alors « jeunes » auteurs — plus tard affiliés à ce qui s'appellera le Nouveau Théâtre Espagnol — commencent à apparaître ponctuellement sur la scène, notamment grâce à des concours qu'ils remportent, dès 1967. Que ce soit en raison du contenu critique (allégories satiriques antifranquistes) et/ou de l'expérimentation dramaturgique proposée (tendance expérimentale inspirée de l'avant-garde dramatique et scénique européenne et

1. GARCÍA LORENZO, Luciano, « Cartelera teatral de la temporada 1966-67 », *Segismundo*, 5-6, 1967, p. 369.

2. PÉREZ CABRERA, María del Carmen, *Un cuarto de siglo de cartelera (1950-1975)*, 205 pages, thèse de Doctorat : études ibériques : Université de Paris Sorbonne, Études Ibériques et Latino-Américaines, 1984.

3. HERRERO BLANCO, Francisco, « Teatro español desde Alicante », *ABC* (Madrid), 14/08/1968, p. 43.

américaine d'alors), à l'exception de quelques cas, les pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont subi une marginalisation importante des théâtres commerciaux de Madrid et Barcelone.

Lorsque la *Junta de Censura* autorisait les pièces du Nouveau Théâtre, elle limitait leur permission au circuit de théâtre de chambre, théâtre intimiste aux moyens et spectateurs réduits. Les autorisations étaient alors concédées au compte-goutte et ne concernaient qu'une autorisation unique, renouvelable deux fois, ce qui permettait de limiter l'accès à un grand nombre de spectateurs, tout en facilitant les contrôles des censeurs qui vérifiaient le respect des textes et, le cas échéant, des modifications ou suppressions imposées. Le théâtre de chambre désignait également les lieux à capacité réduite non conçus pour du théâtre (lycées, résidences universitaires, salles municipales, centres sportifs, centres culturels, caisses d'épargne...). Bien entendu, certaines pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont été autorisées et jouées en théâtre de chambre à Madrid et Barcelone⁴, mais dans la plupart des cas, outre les représentations clandestines, il s'agissait généralement de circonstances particulières telles que le café-théâtre⁵, une récompense spécifique due à un premier prix d'un concours, des représentations ponctuelles lors du jour de repos de la compagnie titulaire du théâtre (« Los miércoles del Alfil », « Los lunes del Goya ») ou encore lors de cycles de théâtre éphémères (par exemple, le cycle « Teatro Difícil » du Teatro Club-Pueblo de Madrid). Si ces représentations ponctuelles du courant ont pu avoir lieu à Madrid et Barcelone, une grande partie a été jouée dans des locaux non adaptés de petites villes de province, comme on peut le voir dans la liste ci-dessous des représentations en province (théâtre de chambre, café-théâtre, représentation clandestine) du Nouveau Théâtre Espagnol⁶ :

Auteur	Titre	Compagnie	Lieu	Date	Note
López Mozo, Jerónimo	<i>Los sedientos</i>	Teatro Estudio Lebrijano	Lebrija, puis villages andalou	1967, 23 juillet	Représentation clandestine
Bellido, José María	<i>El pan y el arroz</i>	-	Collège jésuite de Saint-Sébastien	1967	Rep. clandestine
Miralles, Alberto	<i>Catarocolón</i>	Cátaro	Salle culturelle de la Caisse d'Épargne, Sabadell	1968, 24 novembre	Rep. clandestine

4. Quelques exemples : *El rabo* de José Ruibal, dans les résidences universitaires madrilènes Santa María del Espíritu Santo et Juan Luis Vives en 1970, *El piano* de Luis Matilla dans la résidence universitaire Calasanz de Madrid le 29 avril 1970, *Tren a F..* de José María Bellido dans la salle de Telefónica de Madrid le 4 juin 1972, *El convidado* de Manuel Martínez Mediero à l'Institut d'Études Nord-Américaines de Barcelone du 3 au 7 juillet 1973.

5. Le Nouveau Théâtre Espagnol — en particulier certaines pièces de José Ruibal et de Jerónimo López Mozo — a su tirer profit du phénomène du café-théâtre en 1969-1970 et jouir de la permissivité momentanée de l'Administration envers ce lieu théâtral, expérimental pour l'Espagne de la fin des années 1960.

6. Liste non exhaustive réalisée à partir de différentes sources : presse, archives de censure, archives privées des auteurs.

Miralles, Alberto	<i>Espectáculo Cántaro</i>	Cántaro	École d'Arts et Métier, Ibiza	1969	
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Pigmalión	Salle des actes de la « Casa Sindical », Tolède.	1969, 10 janvier	
López Mozo, Jerónimo	<i>Blanco y negro en quince tiempos</i>	-	Résidence Universitaire Alonso Ojeda, Cuenca + Valladolid	1970	
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	-	Tina's, Burgo	1970	Café-théâtre
López Mozo, Jerónimo+ Ruibal, José	<i>El retorno + El rabo</i>	Teatro Universitario de Madrid	Théâtre Lope de Vega, Séville	1970, 10 mai	
Matilla, Lui	<i>Funeral</i>	Teatro Universitario de Murcia	Salle des actes de la « Escuela de Magisterio », Murcie	1970, 25 novembre	
Bellido, José María	<i>El pan y el arroz</i>	La Cazuela	Alcoy	1970, 25 septembre	
López Mozo, Jerónimo	<i>Collage occidental</i>	Teatro de Barrio	Valladolid (rue)	1970	Rep. clandestine
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Teatro de Barrio	Valladolid (rue)	1970	Rep. clandestine
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Pigmalión	Ciudad Real	1970-1971	
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	Teatro de Barrio	Valladolid	1971	
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	Teatro de Barrio	Valladolid	1971	

Ruibal, José	<i>El rabo</i>	-	Habana, Murcie	1971, janvier	Café-théâtre
López Mozo, Jerónimo	<i>La renuncia</i>	Tabanque	Pepa Flamenca, Torre La Higuera (Huelva)	1971, 24 juillet	
Ruibal, José	<i>Los mendigos et El rabo</i>	Orain	Salle des Actes du Conservatoire Municipal, Saint-Sébastien	1972, février	
Bellido, José María	<i>Tren a F...</i>	Asalla	Collège salésien d'Alcoy (Alicante)	1972, septembre	
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Las bicicletas</i>	Pigmalión	Local syndical de Tolède	1972, 21 octobre	
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	La Garrocha	Huelva	1972, décembre	
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	Université de Salamanque	1973, 17 mars	
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	Université de Murcie	1973, 22 mars	
García Pintado, Ángel	<i>La ciudad</i>	-	Collège Santiago Apostol, Bilbao	1974, 26 octobre	
Pérez Casaux, Manuel	<i>La familia de Carlos IV</i>	Teatro Libre	Salle Juan del Enzina, Université de Salamanque	1974, mars	
García Pintado, Ángel	<i>La ciudad</i>	Groupe Palo	Théâtre Municipal Lope de Vega, Séville	1975, 15 janvier	
García Pintado, Ángel	<i>Odio-celo-pasión de Jacinto Disipado</i>	-	Chal-Chal, Saragosse	1976, novembre	Café-théâtre

On remarque la quantité de petites villes ou de capitales de provinces. Ces représentations en théâtre de chambre en province permettaient ainsi à l'Administration de doser prudemment les spectacles de productions jugées problématiques (« subversives » dans le langage des censeurs), tout en donnant une image de permissivité (puisque'il s'agissait de pièces critiques mais autorisées). Par ailleurs, il était toujours possible d'autoriser une représentation critique à Madrid tout en la mutilant au point de neutraliser son impact. Ce fut le cas de *El convidado*, de Manuel Martínez Mediero, œuvre jouée à la même période en 1971 à Madrid (au Teatro Club-Pueblo grâce au cycle exceptionnel « Teatro difícil » mentionné plus haut) et à Badajoz. Un critique de la revue théâtrale *Yorick* assista aux deux représentations et fit le récit suivant :

ha sido estrenada con escasos días de diferencia en Badajoz y Madrid. La representación en Badajoz corrió a cargo del Grupo Pax, y en Madrid fue representada por un grupo de obreros a los que les pusieron todas las trabas posibles. La representación de Madrid apenas duró diez minutos y los que fueron a ver “El Convidado” se quedaron prácticamente sin verla, entre cortes y mutilaciones. El Grupo Pax de Badajoz evidenció una serenidad admirable, consiguió dar la vuelta al espectáculo de tal manera que la obra llegó como un proyectil a todos los espectadores⁷.

Ce témoignage met en évidence les différences de représentation d'une même pièce à quelques jours d'intervalle, entre la capitale et une ville de province : Madrid apparaissant comme un lieu plus problématique pour jouer une pièce critique que la petite capitale d'Estrémadure, le traitement réservé à la mise en scène pouvait venir volontairement saboter le spectacle.

L'autre option particulièrement exploitée par les auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol et par les compagnies indépendantes désireuses de monter leurs pièces fut le festival de théâtre et le concours, pour une représentation bien souvent unique étant donné la modalité de représentation en question. Ces festivals étaient légion en province et furent le lieu de prédilection des compagnies de théâtre indépendant qui ne pouvaient accéder aux théâtres commerciaux. Bien que les compagnies indépendantes ne jouent évidemment pas uniquement des pièces critiques du Nouveau Théâtre, en revanche, les pièces du Nouveau Théâtre n'étaient jouées que par des compagnies indépendantes. C'est ainsi que ces œuvres commencèrent à apparaître dans les programmations de festivals de petites villes de province : les festivals de Valladolid et Vitoria, qui furent célébrés à partir de 1966 ; ceux de San Javier, Molina de Segura, Badajoz, Alicante, Tarragone, Vigo, Saint Sébastien ou encore Sitges, à partir de 1967. Certains de ces festivals étaient des concours avec prix à la clé, comme les Festivals Nationaux de Théâtre Universitaire : celui de Palma de Majorque eut ainsi lieu en 1968, 1969 et 1970 et permit notamment de voir sur scène des pièces d'auteurs marginalisés tels que Jerónimo López Mozo, Jordi Teixidor, Alfonso Jiménez Romero ou Manuel Pérez Casaux. Le festival de Sitges fut probablement le plus emblématique de tous, qualifié par César Oliva d'événement « agglutinant » pour les nouveaux auteurs⁸. Au contraire, à Madrid était célébré en 1970 (du 14 octobre au 9 novembre) le « I Festival Internacional de Teatro de Madrid », qui

7. PACHECO, Manuel, « “El convidado” en Badajoz y en Madrid », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 56.

8. « El hecho aglutinador más importante de la nueva generación teatral española » (OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, p. 357-358).

excluait le théâtre espagnol contemporain⁹ et privilégiait le théâtre étranger. Cet événement officiel promu par le régime venait alimenter le mirage d'ouverture en montrant une image de dynamisme culturel que souhaitait renvoyer le pays, en particulier vers l'étranger.

À plusieurs reprises, des pièces du Nouveau Théâtre Espagnol ont été représentées dans le cadre de festivals et divers cycles : *Catarocolón* d'Alberto Miralles pendant le « III Festival de Teatro Nuevo » de Valladolid de 1968 ; *Blanco y negro en quince tiempos* de Jerónimo López Mozo lors du « I Ciclo de Teatro Breve » de Alicante ; *El testamento* de Jerónimo López Mozo (pièce très critique dont le rapport de censure précisait : « Autorizada exclusivamente para el Festival Palma-68¹⁰ ») lors du « I Festival Universitario » de Palma de Majorque en janvier 1969 (édition 1968, repoussée au début d'année suivante) ; *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros pendant le « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » de Tarragone, le 2 mai 1970. La quantité importante de pièces du courant jouées en contexte de festivals et cycles de provinces peut être appréciée dans le tableau suivant :

Auteur	Titre	Compagnie	Lieu	Date
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	Instituto del Teatro	I Festival de Sitges	1967, 13 octobre
Miralles, Alberto	<i>Versos de arte menor por un varón ilustre</i>	Cátaro	II Festival de Sitges	1968, 13 octobre
Riaza, Lui	<i>Los muñecos</i>	Teatro Universitario de Murcia	II Festival de Sitges	1968, 15 octobre
Miralles, Alberto	<i>Catarocolón</i>	-	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1968, 9 novembre
López Mozo, Jerónimo	<i>El testamento</i>	-	I Festival Universitaire de Palma de Majorque, dit « Palma-68 »	1969, janvier
Pérez Casaux, Manuel	<i>Historia de la divertida ciudad de Caribdis</i>	Teatro Universitario de Murcia	III Festival de Sitges	1969, 15 octobre

9. L'ouverture consistait dans la mise en scène de *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega et il y eut deux pièces en catalan, l'une l'adaptation du roman de 1931 *Mort de Dama* de Lorezno Villalonga et l'autre *El Joc* de la compagnie indépendante catalane Els Joglars (« I Festival Internacional de Madrid », *Primer Acto*, 125, octobre 1970, p. 63).

10. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), López Mozo, boîte 73/9686, dossier 379/68].

Martínez Mediero, Manuel	<i>El último gallinero</i>	Akelarre	III Festival de Sitges	1969, 16 octobre
López Mozo, Jerónimo	<i>La renuncia</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
García Pintado, Ángel	<i>Una chimenea irlandesa</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
Matilla, Lui	<i>El observador</i>	Pequeño Teatro de Madrid	Festival de Teatro Nuevo, Valladolid	1969, 3 novembre
Miralles, Alberto	<i>Espectáculo collage</i>	-	III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, Tarragone	1970, 1 ^{er} mai
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	-	III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, Tarragone	1970, 2 mai
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Los opositores (Farsas contemporáneas)</i>	-	III Semana de Teatro Joven, La Corogne	1970, sept-oct
Miralles, Alberto	<i>Espectáculo Cátaro</i>	-	III Semana de Teatro Joven, La Corogne	1970, sept-oct
Riaza, Lui	<i>Las Jaulas</i>	Jocs a la Sorra	IV Festival de Sitges	1970, 12 octobre
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Orain	« Encuentro Teatral Verano 71 », Saint Sébastien (festival d'été)	1971, août
Martínez Ballesteros, Antonio	<i>Farsas contemporáneas</i>	Orain	IV Semana de Teatro de Santiago de Compostela	1972, janvier
Romero Esteo, Miguel	<i>Paraphernalia de la olla podrida</i>	Ditirambo Estudio	VI Festival de Sitges	1972, 10 octobre
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	VI Festival de Sitges	1972, 13 octobre

Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	I Semana de Teatro, Badajoz	1972, 22 décembre
Ruibal, José	<i>Los ojos</i>	Teatro y Estudio Luis Vive	I Semana de Teatro, Tarragone	1972, avril
Martínez Mediero, Manuel	<i>El convidado</i>	Teatro y Estudio Luis Vive	I Semana de Teatro, Tarragone	1972, avril
Matilla, Lui	<i>El adiós del mariscal</i>	-	I Jornadas de Teatro, Vigo	1972, 25 avril – 6 mai
Collectif	<i>El Fernando</i>	Teatro Universitario de Murcia	II Semana de Teatro, Tarragone	1973, avril
López Mozo, Jerónimo	<i>Moncho y Mimí</i>	T.E.C.H. (Teatro Ensayo Círculo Hispalense)	I Ciclo de Teatro de Alcalá de Guadaira	1973, 14 mai
Riaza, Luis	<i>El desván de los machos y el sótano de las Hembras</i>	TECH de Séville	VII Festival de Sitges	1973, 7 octobre
Pérez Casaux, Manuel	<i>La familia de Carlos IV</i>	Teatro Libre	VII Festival de Sitges	1973, 9 octobre
Collectif	<i>Parece cosa de brujas</i>	Teatro Universitario de Murcia	VII Festival de Sitges	1973, 11 octobre
Romero Esteo, Miguel	<i>Pasodoble</i>	Ditirambo	III Jornadas de Teatro, Vigo	1974, 23-29 septembre
Riaza, Luis	<i>Los círculos</i>	Tabanque	VIII Festival de Sitges	1974, 5 octobre
Miralles, Alberto	<i>Tomar providencia. Crucifernario de la culpable indecisión</i>	Cátaro	VIII Festival de Sitges	1974, 11 octobre

Pérez Casaux, Manuel	<i>Las hermosas costumbres</i>	Teatro Libre de Madrid	VIII Festival de Sitges	1974, 12 octobre
Castro, Juan Antonio	<i>Tiempo del 98</i>	L'Estacat	IX festival de Sitges	1976, 19 janvier
Ruibal, José	<i>Los mendigos</i>	Guatifay	I Festival de teatro de Haría, Canaries	1976
López Mozo, Jerónimo	<i>Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana</i>	Corral de Almagro	V Festival Internacional de Tarragona, Tarragone	1977, 2 août

Le festival ou « cycle » de province apparaît donc comme un canal de représentation de prédilection du Nouveau Théâtre Espagnol. Par ailleurs, la pièce *Blanco y negro en quince tiempos* de Jerónimo López Mozo fut autorisée par la censure en août 1968 pour une représentation en contexte de festival (« I Ciclo de Teatro Breve »), mais elle ne fut finalement pas jouée dans ces circonstances selon nos recherches — c'est pourquoi elle n'apparaît pas dans le tableau précédent. Toutefois, l'étude des archives de censure et du rapport de cette autorisation en particulier vient renforcer l'hypothèse selon laquelle, en 1968, la censure ne considérait pas, pour le moment, qu'un petit événement d'une capitale de province puisse représenter un quelconque danger pour le régime. Le rapport de censure indique :

No hay inconveniente para su autorización teniendo en cuenta que se destina a una sola representación en el I Ciclo de Teatro Breve de Alicante. Es decir, a un público minoritario y más o menos iniciado y preparado¹¹.

C'est finalement grâce à cette conviction des censeurs que plusieurs pièces critiques du Nouveau Théâtre Espagnol vont s'engouffrer dans cette brèche de permissivité que sont les festivals de province. Miguel Ángel Llanderas, l'un des organisateurs du festival de Vigo (pendant lequel fut notifiée une importante liberté d'expression), assura lors des premières journées organisées en 1972 que « el teatro de concienciación ha llegado hace poco a provincias¹² ». Une prise de conscience qui se politisa donc en province par le biais du théâtre.

Quant au Festival de Sitges, événement annuel à partir de 1967, c'est lui qui donna le plus accès à la scène aux pièces du Nouveau Théâtre Espagnol, et s'érigea rapidement en capitale du théâtre alternatif : on peut citer, depuis le tableau précédent, les représentations de *Moncho y Mimí* de Jerónimo López Mozo (I Festival de Sitges, 1967) ; *Versos de arte menor por un varón ilustre* d'Alberto Miralles et *Los muñecos* de Luis Riaza (II Festival de Sitges, 1968) ; *El último gallinero* de Manuel Martínez Mediero et *Historia de la divertida ciudad de Caribdis* de Manuel Pérez Casaux

11. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond: Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), López Mozo, boîte 73/9665, dossier 250/68.]

12. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, « I Semana de Teatro de Tarragona y I Jornadas de Teatro de Vigo », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 8-9.

(III Festival de Sitges, 1969); *Las jaulas* de Luis Riaza (IV Festival de Sitges, 1970); *Paraphernalia de la olla podrida* de Miguel Romero Esteo et l'œuvre collective *El Fernando* (VI Festival de Sitges, 1971); ou encore *El desván de los machos y el sótano de las hembras* de Luis Riaza, *La familia de Carlos IV* de Pérez Casaux et la pièce collective *Parece cosa de brujas* (VII Festival de Sitges, 1973). Ces représentations ont toutes été autorisées par la censure. Le festival de Sitges fut un véritable port franc du théâtre critique dans ses premières années, un lieu de rare liberté et permissivité pour l'époque, qui est donc devenu très rapidement, entre 1967 et 1969, une voie de représentation du théâtre critique et donc un canal de la protestation par la scène.

L'intérêt pour les auteurs marginalisés et les compagnies indépendantes récompensés était triple : accéder à la scène et se faire connaître ; gagner un prix apportant de la reconnaissance ainsi qu'une somme d'argent ; et, enfin, obtenir une représentation en théâtre commercial à Madrid l'année suivante, véritable graal pour les auteurs méconnus. Cependant, les membres des jurys de Sitges et les censeurs de la *Junta* avaient des critères bien différents : les seconds estimaient que le Festival de Sitges était à la fois un lieu au public limité (contrairement à Madrid ou Barcelone, où le public était vu comme possiblement plus engagé politiquement — idée sur laquelle les censeurs reviendront, comme nous le verrons) et une vitrine du franquisme « libéralisé » (en particulier pour Fraga Iribarne, ministre de l'Information et du Tourisme jusqu'en août 1969), ce qui explique les différences de traitement entre une autorisation pour le festival de Sitges et des représentations qui restent interdites à Madrid. En effet, le public de Sitges était probablement considéré comme bourgeois et donc peu politisé, selon Jerónimo López Mozo :

hay que tener en cuenta que Sitges además de representación única es un público muy especial: la burguesía de Sitges y unas gentes ligadas al teatro en Barcelona. Sitges, como proyección de un espectáculo hacia un público, el que nosotros queremos, no representa nada¹³.

C'est pour cette raison que, pour les censeurs, et ce en particulier entre 1967 et 1969 (c'est-à-dire dans les premières années d'essor du Nouveau Théâtre Espagnol, jusqu'à la fin du mandat de Fraga Iribarne), une représentation de théâtre critique à Madrid ou Barcelone représentait un danger bien plus grand pour le régime que celle du festival de Sitges. De même, un petit festival de province (en dehors de Sitges) ne semblait alors pas représenter de danger pour le régime, considérant l'événement, comme nous l'avons signalé précédemment, comme un rassemblement de spectateurs initiés ou préparés.

Le lieu du festival apparaît donc souvent comme un critère décisif pour autoriser ou interdire une pièce ; on trouve en effet dans les rapports de censure de l'AGA des décisions aléatoires des censeurs pour une même pièce et une même période, selon la ville : à titre d'exemple, on peut citer les cas de *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros et de la pièce collective (co-écrite par huit dramaturges affiliés au Nouveau Théâtre) *El Fernando*. Dans le premier cas, la pièce avait été autorisée pour des représentations de théâtre chambre dans différentes villes de province (en particulier la partie intitulée « Los opositores » qui était celle qui posait le plus de problèmes aux censeurs, autorisée le 30 décembre 1969 pour un spectacle dans la salle des actes

13. LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «I Festival Internacional de Teatro de Madrid», *Yorick*, 44, décembre 1970, p. 18.

de la Maison Syndicale de Tolède¹⁴), puis elle fut jouée lors du « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » de Tarragone le 2 mai 1970 (événement local à faible retentissement médiatique), mais elle fut interdite pour un spectacle à Barcelone (théâtre Romea, dans le cadre de « Los lunes del Romea¹⁵ ») seulement neuf jours plus tard, le 11 mai 1970. Concernant la pièce collective *El Fernando* (compagnie universitaire de Murcie dirigée par César Oliva), elle fut autorisée à être jouée lors du VI Festival de Sitges de 1972 malgré des débats intenses entre les censeurs en raison de l'identification de l'Espagne d'alors avec l'Espagne absolutiste de Ferdinand VII et sa répression du libéralisme. Elle fut ensuite de nouveau autorisée et jouée le 22 décembre 1972, lors du cycle « I Semana de Teatro » à Badajoz, puis à Salamanque dans l'enceinte de l'université, le 17 mars 1973. Ces petites villes et capitales de province ne semblaient donc pas être problématiques pour les autorités. En revanche, la représentation de la même pièce fut interdite pour Madrid lors de la « Semana de Teatro Independiente » : le spectacle était prévu le 18 mars 1973, soit le lendemain de celui de Salamanque, dans la résidence universitaire madrilène « Siao-Sin » et son interdiction fut communiquée verbalement. C'est précisément le type de public de la capitale, plus politisé et plus enclin à la mobilisation, qui provoqua l'interdiction à Madrid : le représentant du Ministère de l'Information et du Tourisme, qui avait assisté au *Fernando* à Sitges en 1972 — et assuré à César Oliva son enthousiasme pour la pièce, ainsi que sa volonté de la promouvoir — émit des réserves à ses supérieurs de la *Junta* quant à l'interprétation politique de la pièce par le public madrilène¹⁶. Quatre jours après la suppression de *El Fernando* du programme de l'événement de Madrid, la pièce était finalement de nouveau autorisée à Murcie (au sein de la résidence universitaire Sagrado Corazón), le 22 mars 1973¹⁷, puis le 24 mars à Tarragone lors de la « II Semana de Teatro » de la capitale de province¹⁸. La différence de traitement entre Madrid et la province est ici avérée. C'est ainsi que, face à la rigidité de la censure qui surveillait particulièrement les lieux qu'elle considérait « à risque » (Madrid et Barcelone), les représentations de théâtre critique se déplacent progressivement vers des lieux alternatifs et des villes alternatives (capitales de provinces et petites localités), c'est-à-dire que la censure a finalement joué un rôle dans un transfert de capitales, du moins temporairement.

À tout cela peut s'ajouter, en moindre mesure, les représentations clandestines qui eurent lieu pendant la période. En effet, certaines pièces étaient jouées malgré l'interdiction de la censure ou bien directement, sans demande d'autorisation préalable — surtout lorsque la compagnie savait d'avance que la réponse allait être négative. Par mesure de précaution logique, ces représentations clandestines avaient lieu en dehors des grandes capitales madrilène et barcelonaise, dans des villes plus discrètes où l'activité était moins risquée. Le groupe « Teatro de Barrio » originaire de Valladolid joua ainsi de nombreuses pièces dans l'illégalité à Valladolid, Palencia, Burgos, Zamora et dans d'autres villages entre 1969 et 1972, sans même être officiellement enregistré en tant que compagnie théâtrale (avant de régulariser son statut en 1972, prenant alors le nom de « Teloncillo »).

14. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Martínez Ballesteros, boîte 73/9749, dossier 454/69.]

15. Ce cycle proposait des pièces de nouveaux auteurs espagnols trois lundis de suite, jour de repos de la compagnie titulaire.

16. OLIVA, César, entretien non publié, Murcie, le 11 avril 2016.

17. Espagne, Archivo General de la Región de Murcia, Murcie, boîte INFOYTUR, 18188, « Expedientes de autorización para representación de obras teatrales. Años 1973-1978 ».

18. PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, « Tarragona : II Semana de Teatro », *Yorick*, 59, juin-juillet 1973, p. 6.

Pendant ces quatre années, le groupe proposait les pièces de son choix chaque premier samedi du mois dans différents lieux tels que des locaux syndicaux, des locaux d'associations de voisins, des paroisses, des usines et même parfois dans la rue. Le groupe joua ainsi *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros et *Collage occidental* de Jerónimo López Mozo de façon clandestine à Valladolid. D'autres représentations illégales de Nouveau Théâtre Espagnol eurent lieu en province : *Los sedientos*, de Jerónimo López Mozo, le 23 juillet 1967 à Lebrija puis dans divers villages andalous ; *Negro en quince tiempos*, du même auteur, dans des enceintes universitaires de Cuenca et de Valladolid, par le groupe Colegio Menor Alonso de Ojeda ; *El pan y el arroz* de José María Bellido, en 1967 au collège jésuite de Saint-Sébastien ; ou encore *Catarocolón* d'Alberto Miralles, pièce jouée à Sabadell (Catalogne) le 24 novembre 1968, alors même que la censure en avait interdit la représentation à Barcelone le 1^{er} avril de la même année¹⁹.

Enfin, il est important de rappeler que les groupes intéressés par le montage de ces pièces critiques d'auteurs marginalisés peu connus étaient généralement des compagnies indépendantes ou bien universitaires, ce qu'Alberto Miralles formulait en ces mots : « El Teatro Independiente se configuraba hacia 1968 como el único vehículo que tenían los nuevos autores para dar a conocer su teatro²⁰ ». En effet, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, le Théâtre Indépendant « absorbait » le théâtre universitaire dans sa majorité. Au-delà des restrictions évoquées de la censure, le Théâtre Indépendant recherchait aussi traditionnellement la décentralisation et l'itinérance afin de trouver un public populaire en dehors des grands centres urbains et des facultés, plus large, plus rural, non restreint à une minorité intellectuelle. Entre 1968 et 1971, une multitude de groupes naissaient en province, avec la volonté de pallier à la centralisation madrilène du théâtre. C'est ce que César Oliva avait dénommé « l'esthétique de la camionnette²¹ », en référence aux déplacements des compagnies de villes en villes, avec la troupe et tout le matériel de montage dans le véhicule. Ces tournées en province favorisèrent donc également le nombre de représentations en province et renforcèrent le transfert de capitales concernant le théâtre minoritaire et critique. Cependant, au regard d'une pièce représentée en théâtre commercial à Madrid, jusqu'à cinq cents fois en un mois, le théâtre critique joué en province était anecdotique en matière de public et d'impact. Un numéro spécial de *Yorick* au printemps 1972 (immédiatement après les festivals de Tarragone et de Vigo précédemment cités) constatait les différences de traitement entre Madrid/Barcelone et la province. On peut y lire notamment :

La realidad que presuponen las jornadas tanto de Vigo como de Tarragona, así como otras pasadas y futuras, las estudiamos detenidamente, conscientes de que al hablar del teatro en nuestro país hay que separar desde el primer momento lo que ocurre en Madrid y Barcelona, del resto de España²².

19. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Miralles, boîte 73/9636, dossier 36/68.]

20. MIRALLES, Alberto, « Esos chicos tan simpáticos del teatro independiente », in *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea 1939-1975*, Domingo Ynduráin (dir.), Barcelone, Editorial Crítica, 1981, p. 641.

21. « La estética de la furgoneta », OLIVA, César, *El teatro del siglo xx*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 225.

22. « Editorial », *Yorick*, 52, avril-juin 1972, p. 4.

De même, Pau Garsaball, directeur de la salle CAPSA de Barcelone, le dénonçait dans *Primer Acto* en 1973 :

No es justo que mientras unas representaciones en la capital son aireadas suficientemente — cosa que por otra parte me parece muy bien — la labor que se realiza lejos de Madrid — a menudo merecedoras de los más altos elogios — sea semi-desconocida o ignorada. [...] Creedme, la salvación teatral de las provincias no está en los Festivales de España²³.

Il est évident que ce théâtre de province n'avait pas le même impact que le théâtre joué à Madrid ou Barcelone. Le centralisme madrilène et barcelonais allait de pair avec le caractère élitiste de la culture et, ni les tournées sporadiques en province, ni les petits festivals ponctuels et en marge ne pouvaient apporter de solution réelle à cette cartographie théâtrale problématique.

2 - L'évolution de la cartographie face au durcissement de la censure à l'arrivée de Sánchez Bella

Il convient toutefois de nuancer quelque peu les conclusions, car la carte théâtrale a évolué face au durcissement de la censure, lorsque Fraga Iribarne a été remplacé à la tête du Ministère de l'Information et du Tourisme par Sánchez Bella en 1969 : les représentations qui s'étaient progressivement déplacées vers des lieux alternatifs se voient finalement également de plus en plus interdites au début des années 1970 en province.

Que ce soit en théâtre de chambre ou lors d'un festival de théâtre provincial, le public était restreint, tant en quantité qu'en type de spectateurs (généralement des intellectuels, des universitaires, des personnes intéressées par l'avant-garde). Dans un premier temps, les censeurs étaient attentifs à ce qu'une pièce critique n'impacte qu'un public limité en nombre, c'est pourquoi la censure était plus permissive avec le théâtre de chambre dans le cas du Nouveau Théâtre. Mais, progressivement, l'Administration prit conscience, en un laps de temps très court, du danger potentiel que représentaient des lieux plus discrets de province, où, d'une part les contrôles étaient moindres et, d'autre part, le public était composé d'amis, de spécialistes de théâtre, d'universitaires, finalement plus enclins aux débats politiques à l'issue du spectacle que le public bourgeois des théâtres commerciaux madrilènes ou barcelonais. Cette crainte apparaît dans les rapports de censure dès mars 1969, lorsque le censeur Manuel Fraga de Lis écrit dans son rapport autorisant *Los muñecos* de Luis Riaza pour un spectacle à Murcie (en théâtre de chambre) : « puede autorizarse para sesiones de cámara siempre y cuando estas representaciones no se convirtieran en

23 . GARSABALL, Pau, «El teatro en provincias», *Primer Acto*, 156, mai 1973, p. 12.

*mítines políticos*²⁴ ». La typographie utilisée par le censeur montre l'importance de ce critère. C'est ainsi que les lieux à l'écart des grandes capitales Madrid et Barcelone, en définitive, suscitèrent également progressivement la méfiance des censeurs.

Il en fut de même pour les festivals : la crainte du meeting politique, en raison d'un type de public finalement considéré comme intellectuel et engagé (après avoir été vu simplement comme un public bourgeois peu enclin à la protestation politique) et, à la fois, d'un lieu moins contrôlé que Madrid, provoqua un durcissement, dès 1970 (au lendemain du remplacement de Manuel Fraga Iribarne par l'ultra catholique et conservateur Alfredo Sánchez Bella) quant à l'accès des pièces critiques à la scène du festival de province. Plusieurs festivals en subirent les conséquences : à Tarragone, le « III Congreso Nacional de Teatro Nuevo » qui se tint du 30 avril au 3 mai 1970 vit l'œuvre *Su majestad la Sota*, de José Ruibal, allégorie politique de l'élection d'un roi successeur par le chef autocrate, être interdite par la censure²⁵ ; le « I Festival Internacional de Teatro Independiente » de Saint Sébastien (le bien connu « Festival Cero »), programmé en mai 1970, fut, pour sa part, annulé avant la fin par les organisateurs et certains participants en raison de l'interdiction par la censure des pièces *Farsas contemporáneas* d'Antonio Martínez Ballesteros, *Los mendigos* de José Ruibal (une fable animalière qui dépeint avec sarcasme la réalité sociopolitique de l'Espagne d'alors) et *Kux my lord* (pièce catalane également politique) de José María Muñoz Pujol²⁶.

Alors que le Festival de Sitges était un endroit jouissant d'une relative permissivité les premières années, comme nous l'avons vu, certaines pièces critiques commencèrent à y être interdites dès l'événement de 1971 (V Festival de Sitges) : *La curiosa invención de la escuela de plañidores* de Manuel Pérez Casaux fut ainsi interdite le 3 août 1971 en raison du contenu politique et d'une identification à l'Espagne ; l'un des censeurs indiquait sans détour dans son rapport : « creo se debe prohibir, porque el texto se presta al mitin político subversivo²⁷ ». La même pièce fut de nouveau censurée pour le VI Festival de Sitges, l'année suivante, tout comme une autre pièce du même auteur, *Crónicas de Sátrapas*, ainsi que la satire animalière *El regreso de los escorpiones* de Manuel Martínez Mediero, pourtant autorisée en théâtre de chambre à Badajoz en 1971. L'on voit ainsi une nouvelle évolution géographique, Sitges rejoignant progressivement les capitales de pouvoir dans la liste des lieux potentiellement dangereux pour le régime. Le public de Sitges commençait, en effet, à être vu différemment par les censeurs ; en 1972, le censeur José María García Cernuda reconnaissait la disposition du public de Sitges à percevoir la critique politique de l'œuvre collective *El Fernando*. Il se questionnait ainsi : « aún concediendo a los autores una objetividad al montar la obra, ¿se la van a conceder también los espectadores? ¿Más aún, los espectadores del Festival de Sitges?²⁸ ». Les spectateurs habitués de Sitges suscitaient donc, finalement, en 1972, la méfiance

24. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Riaza, boîte 73/9705, dossier 109/69.] Typographie de l'original.

25. Et ce, malgré le fait que le festival fût organisé par la Fédération Espagnole de Théâtre Universitaire.

26. Voir sur le sujet GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, *El Festival Cero, Donostia 1970 : crónica de un festival interrumpido*, Saint-Sébastien, Donostia Kultura, 2004.

27. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), Pérez Casaux, boîte 73/9787, dossier 287/70].

28. Espagne, Ministère de la Culture, Archives Générales de l'Administration Civil (AGA), Alcalá de Henares [Fond : Ministerio de Información y Turismo, IDD 44 et 46 (censure des spectacles), boîte 73 /9954, dossier 381 /72].

des censeurs. La ville de Sitges, capitale du théâtre alternatif, commençait ainsi à être considérée comme une possible tribune politique et devenait donc une capitale du contre-pouvoir politique face au régime. Le climax fut atteint lors du huitième événement en 1974, lorsque des tracts de propagande politique furent distribués pendant le festival, dénonçant la manipulation du régime lors de l'attentat de la cafétéria Rolando du 13 septembre, la censure, les tortures policières et la dictature dans sa globalité²⁹.

Conclusions

L'approche de ce travail a ainsi mis en lumière à la fois un processus d'inversion et de décentralisation du principe de capitalité du régime autoritaire, avec l'idée d'une transgression par le théâtre, rendue possible par la création de nouvelles capitales théâtrales, face à l'omnipotence de Madrid et Barcelone dominés par le théâtre étranger, classique ou d'humour.

La censure a participé à ce transfert de capitales en optant pour une majeure permisivité dans les capitales et autres villes de province qu'à Madrid ou Barcelone, alors même que les contrôles étaient moins nombreux. Cette « brèche » a été exploitée par le Nouveau Théâtre Espagnol pour diffuser ses pièces critiques et favoriser des réflexions politiques avec un public complice dans des lieux qui se sont révélés plus stratégiques et qui sont devenus, par conséquent, des lieux de la contestation par la scène théâtrale.

Toutefois, la cartographie des capitales de contre-pouvoir par le théâtre a évolué en un laps de temps très court, d'une part en raison du durcissement de la censure au début des années 1970 et, d'autre part, en raison de certains lieux et espaces qui sont progressivement devenus des vitrines du franquisme « libéralisé » (tels que Sitges) ou du théâtre commercial (à l'image du café-théâtre) et ont donc logiquement été délaissés ensuite par le Nouveau Théâtre Espagne, anti-franquiste et anticonformiste.

29. Voir FEULLASTRE, Anne Laure, « La politización del festival de teatro durante el tardofranquismo », *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 23, automne 2019. journals.openedition.org/cccec/8520 [15 mars 2022].

La escena teatral en Bilbao desde 1960: entre capitalidad bífida y acefalismo

Marina Ruiz Cano

Le Mans Université

Resumen: La vida teatral de Bilbao está polarizada entre los teatros municipales e institucionales del centro y otros lugares de representación alternativos situados en la periferia. La consolidación de ambos se explica por las diferentes etapas hacia la profesionalización, desde la formación teatral hasta la exhibición de espectáculos desde los años 1960, cuando nace el teatro independiente en el País Vasco. Surgen así tensiones tanto dentro de la capital vizcaína como entre las tres capitales vascas para erigirse como modelo y centro de la vida escénica. Cada una de estas propuestas desarrolla una estética particular.

Palabras clave: Bilbao, teatro, capitalidad, estética.

Résumé : La vie théâtrale de Bilbao est polarisée entre les théâtres municipaux et institutionnels du centre-ville et les autres lieux de représentation alternatifs de la périphérie. La consolidation des deux s'explique par les différentes étapes vers la professionnalisation, de la formation théâtrale à l'exhibition des spectacles, que traverse la scène depuis les années 1960, période de naissance du théâtre indépendant basque. Des tensions apparaissent tant au sein de la capitale biscayenne qu'entre les trois chefs-lieux du Pays basque pour s'imposer comme modèle et centre de la vie scénique. Chacune de ces propositions développe une esthétique particulière.

Mots-clés : Bilbao, théâtre, capitalité, esthétique.

A muchos asombra, o les genera incomprensión e incluso cierta risa, que la sede del Gobierno Vasco se ubique en Vitoria-Gasteiz, acaso por no ser la ciudad más poblada de las tres capitales de provincia de la Comunidad del País Vasco¹. Sorprende menos que Donostia/San Sebastián fuera Capital Europea de la Cultura en 2016, aunque la programación que se ideó con ese motivo, y que recibió una importante financiación, decepcionara después. Bilbao, por su parte, destaca actualmente por la renovación urbanística impulsada en gran medida por la construcción del Museo Guggenheim, después de haber pasado décadas sumida en el olvido, invisibilizada por el humo negro de su industria, naval y siderúrgica, que hacía impensable el desarrollo de cualquier tipo de cultura en la “Muy Noble y Muy Leal e Invicta villa”. Sin embargo, la actividad cultural y teatral consiguen encontrar un hueco en la ciudad, abriéndose paso curiosamente desde los barrios periféricos.

Durante la década de 1960, comienzan a surgir varias compañías de teatro que, por un lado, alimentan la corriente del teatro independiente en el Estado español y, por otro, contribuyen al desarrollo de la escena teatral bilbaína y vasca. En este camino hacia la consolidación de la vida escénica, la formación en arte dramático es una etapa indispensable y que no está exenta de polémicas que enfrentan a las tres capitales por culpa del proyecto de Antzerti. Por último, y estrechamente ligada al trabajo en estos talleres, queda la cuestión de la estética teatral, tanto escénica como literaria, que instaura a su manera una cierta jerarquía artística, una capitalidad intramuros.

Así pues, nos gustaría cuestionar el papel que desempeña la ciudad de Bilbao a la hora de instaurar una capitalidad escénica, si es que esta existe, en Vizcaya. También nos interesaremos por evaluar el peso de dicha ciudad si la comparamos a la actividad teatral de las otras capitales en el País Vasco. En este sentido, es significativa la existencia de tres grupos de envergadura de teatro independiente en Bilbao —Akelarre (1966), Cómicos de la Legua (1969) y Cobaya (1970)—, mientras que Donostia/San Sebastián y Vitoria-Gasteiz solo cuentan con uno cada una —Orain (1968) y La Farándula (1968), respectivamente. ¿Qué etapas pueden diferenciarse en esta carrera hacia la consolidación teatral? ¿Qué factores explican que la profesionalización se desarrolle a dos velocidades? ¿Pueden identificarse rasgos estéticos propios de las compañías y autores de Bilbao?

El arte de Talía es históricamente un producto de la ciudad y, por lo tanto, la ausencia de grandes núcleos urbanos en el País Vasco dificulta, que no imposibilita, su desarrollo. La llegada a Bilbao de numerosa mano de obra para trabajar en la industria a lo largo del siglo xx y, en particular, a mediados de siglo, contribuye a la estabilización de la población urbana. Como consecuencia, aparece tanto un público potencial, mayoritariamente burgués, como un nuevo germen para una nueva ola de artistas que querrán renovar la escena bilbaína, principalmente desde las afueras. Esta nueva generación cuenta con hijos de familias inmigrantes de otras regiones de España —Luis Iturri, líder de Akelarre y futuro director del Teatro Arriaga de Bilbao, nace en Sevilla y llega a Bilbao de niño—, así como con jóvenes de los municipios cercanos a Bilbao, sobre todo de la margen izquierda —Álex Angulo nace en Erandio; Itziar Lazkano, en Portugalete— que se acercan a Bilbao para comenzar su carrera teatral en torno a la figura de Ramón Barea, *alma mater* de la escena bilbaína contemporánea periférica.

1. Según los últimos datos del Instituto Nacional de Estadística, a 1 de enero de 2021, la capital vasca con más población sigue siendo Bilbao (346.405 habitantes), seguida de Vitoria-Gasteiz (253.093 habitantes) y, por último, Donostia/San Sebastián (188.102 habitantes). www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2911&L=0 [15 de enero de 2022].

La ausencia de una universidad en el País Vasco, la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea no nace hasta 1980², también explica que la actividad teatral no encuentre un lugar donde arraigarse, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades de España³. A pesar de este vacío, una de las luces que alumbran la vida teatral bilbaína se empieza a gestar desde una de las facultades, aisladas, que existen: la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Sarriko (1955), frecuentada principalmente por hijos de la burguesía asentada del País Vasco o de las provincias limítrofes. Es ahí donde el dramaturgo Ignacio Amestoy comienza sus pinitos en el teatro, y lo hace como actor, bajo la dirección de Txabi Etxebarrieta —que aún compagina su militancia en ETA con su vida de estudiante— en una adaptación de *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen. En dicha facultad, Ignacio Amestoy es también responsable de las “Aulas de Teatro y Cine” entre 1965 y 1967, y su pasión por el teatro lo hace recalar en el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, sito en el número 7 de la céntrica calle de la Diputación y donde existe un teatro de bolsillo. Allí destaca por su representación de Félix en *Lo cursi*, representada en 1966 para celebrar el centenario de Jacinto Benavente. Este homenaje fue el causante, precisamente, de profundos debates internos que aceleran la escisión del grupo, de teatro dependiente de dicho Instituto, llamado Teatroestudio. Creado en 1959, este disenso empuja a Luis Iturri a fundar Akelarre cuanto antes.

En cuanto a la sala donde se representan las obras, está situada en el cuarto piso del Conservatorio de Música, tiene capacidad para 103 espectadores y se organizan tanto talleres de mimo y declamación como representaciones benéficas⁴. Según el propio Amestoy, ese era el teatro más apreciado en Bilbao de todos los que existen en la época⁵, y no debe de faltarle la razón a tenor de las elogiosas palabras que José Monleón dedica al montaje de *El triciclo* de Arrabal en 1967:

Es curiosos que ahora, en Bilbao, unos años después, ante un público que ve poco teatro, *El triciclo* haya sido correctamente representada y correctamente entendida. Ninguna oscuridad en la comprensión. Ningún galimatías. Esta poesía surrealista de *El triciclo* y también su carga de protesta estaban al alcance de todo el mundo. [...] Ahora, en Bilbao, la crítica madrileña a *Los hombres del triciclo* resultaba casi inexplicable. ¿Cómo aceptar que, en el paso de unos años, lo que no entendieron los especialistas lo haya entendido perfectamente el público del Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao⁶?

2. Cabe precisar la existencia de la Universidad de Deusto, enseñanza superior privada gestionada por los jesuitas e inaugurada en 1886.
3. Entre los diferentes TEUs (Teatro Español Universitario) que existieron, pensamos, sobre todo, en el Teatro Universitario de Valladolid, dirigido por Enrique Valdivieso; el Teatro Universitario Ximénez de Cisneros de Madrid, dirigido por José Manuel Garrido, el Teatro Universitario de Sevilla, el TEU de Granada, con José Martín Recuerda; el TEU de Zaragoza, en torno a José Antonio Hormigón, o el Teatro Universitario de Murcia, dirigido por César Oliva. Sí existieron un TEU en San Sebastián y otro en la Universidad de Deusto, pero sus propuestas no tuvieron mucho alcance. Para más información sobre esta cuestión, consúltese GARCÍA LORENZO, Luciano, *Aproximación al teatro español universitario*, Madrid, Editorial CSIC, 1999.
4. DE YBARRA LÓPEZ DORIGA, Fernando, *Ponencia del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica sobre sus actividades pasadas y algunas posibilidades del futuro*, Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1963, pág. 10.
5. AMESTOY, Ignacio, “Cuando fui amigo de Txabi Etxebarrieta: ¿ha sido la serie *La línea invisible* justa con él?”, *El Español*, 12 de mayo de 2020. www.elespanol.com/cultura/20200512/amigo-txabi-etxebarrieta-serie-linea-invisible-justa/489202213_o.html [6 de enero de 2022].
6. MONLEÓN, José, “Arrabal en Bilbao”, *Triunfo*, n° 260, 27/05/1967, pág. 13.

El “teatrillo de Diputación”, como se le conoce cariñosamente, monta 43 espectáculos y ofrece un total de 1120 representaciones desde su nacimiento hasta su desaparición en 1973⁷ —principalmente de autores europeos como Samuel Becket, Bernard Shaw, Friedrich Dürrenmatt, Jean Cocteau, Bertolt Brecht o Michel de Ghelderode—, y esto a pesar de que el local “no reúne condiciones ni debe utilizarse para representaciones en público”⁸. La labor continúa a pesar de esta falta de infraestructuras, y alterna con algunos montajes en el exterior, por ejemplo, detrás de la Basílica de Begoña⁹, y constituye en el primer grupo teatral estable de Bilbao en una ciudad que en esta época carece tanto de público como de edificios teatrales. Cabe señalar que el Teatro Arriaga, inaugurado en 1890, con un aforo para 1.200 personas y que había formado parte del circuito de primera a nivel estatal —Federico García Lorca y la compañía de Margarita Xirgú estrenan allí varias de sus obras—, atraviesa en la década de 1960 una seria crisis. Con titularidad privada, en manos del empresario Espectáculos Trueba S. A desde 1963, cierra sus puertas en 1978. Ese mismo año baja también el telón el Teatro Campos Elíseos, que se había inaugurado en 1902 y que no retoma la actividad hasta 2010¹⁰. En esta misma época comienzan a cerrar los otros teatros de Bilbao, también reducidos a su función de proyección cinematográfica desde los años 1960 y 1970: el Teatro Trueba, en declive, se clausura en 1986 y el Teatro Buenos Aires en 1989. La iniciativa privada que caracteriza la dinámica de exhibición escénica de buena parte del siglo xx deja paso a las instituciones públicas, principalmente gracias a las políticas culturales descentralizadoras impulsadas por el gobierno del PSOE de Felipe González. A partir de la Ley de Territorios Históricos, aprobada el 25 de noviembre de 1983, las competencias en materia cultural se comparten entre el Gobierno Vasco y las Diputaciones Forales. El primero se encarga de las producciones y de la formación, mientras que las segundas financian la exhibición de los espectáculos y la programación. Por otro lado, la Ley del Patrimonio Histórico de 1985 permite la restauración y renovación de varios edificios culturales como bibliotecas, archivos, museos o auditorios. El Teatro Arriaga, cuya estructura había sufrido graves daños tras las inundaciones de Bilbao en agosto de 1983, se beneficia de esta ayuda, que marca un antes y un después en la vida escénica contemporánea de la villa. Así, su reinauguración el 5 de diciembre de 1986, bajo la dirección de Luis Iturri, conlleva por fin una primera capitalidad teatral en Bilbao.

A diez kilómetros de allí, en el municipio de Leioa, se construye en 1972 el campus de Leioa, que alberga la sede de la Universidad del País Vasco, y desde donde se intenta dar un nuevo impulso a la vida teatral vizcaína y de la capital. En el curso 1978/1979 se crea el Aula de Teatro de la UPV/EHU, dependiente de la Facultad de periodismo y dirigido en un primer momento por Luis Iturri, que compagina su actividad en la compañía Akelarre. Ocupará este cargo hasta su nombramiento como director en el Teatro Arriaga, cuando es sustituido sucesivamente por el crítico teatral Pedro Barea, el actor Carlos Sobera y el actor y dramaturgo Carlos Panera Mendieta, quien había fundado la compañía Maskarada en 1980, tras la escisión de Cómicos de la Legua por motivos principalmente lingüísticos. Este Aula de la UPV/EHU surge, entre otros motivos, por la

7. BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, 1988, pág. 378.

8. Norte, diciembre de 1961, s/p.

9. BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, *op. cit.*, pág. 365.

10. BILBAO SALSIDUA, Mikel, “Arquitectura teatral en Bilbao durante los siglos XIX y XX. De los lugares para la memoria a los espacios recuperados”, *Bidebarrieta, Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, nº 23, 2012, pág. 49.

incapacidad de crear un centro dramático vasco, a pesar de los proyectos que quieren hacer del Teatro Arriaga la sede de un Centro Dramático que cuente con su propia compañía. A la cabeza de esta iniciativa se encuentra, precisamente, Luis Iturri, quien apuesta por una organización colectiva y una gestión por turnos, lo que se inspira claramente del espíritu del teatro independiente:

La historia teatral no puede ser la historia de cuatro o cinco grandes individualidades, sino el hecho de grupos de hombres, de equipos permanentes de profesionales de espectáculo, trabajando para un público determinado y viviendo íntimamente relacionados con una población, para su desarrollo y transformación coherente¹¹.

Al no cuajar esta idea, se decide ligar el Aula de Teatro de la UPV/EHU al Institut del Teatre de Barcelona en una estrategia para acelerar la burocracia que retrasa sin cesar la aparición de una verdadera escuela de arte dramático. La enseñanza teatral vasca y bilbaína se encuentra pues decapitada, y esta función es asumida de manera paralela por los diferentes colectivos como Tarima, que gestiona la Escuela de Teatro de Basauri, un municipio colindante a Bilbao. De hecho, las principales escuelas de teatro se ubican alrededor de Bilbao, pero no en la propia capital, y destacan, aparte de la mencionada escuela de Basauri, las de Getxo, Santurtzi y Durango. Con el tiempo, sí han ido surgiendo iniciativas privadas de formación, entre ellas Artebi o Ánima Eskola, que rivalizan con dos alternativas públicas: Escuela de Teatro y Artes Escénicas, dependiente ahora de la Facultad de Bellas Artes, y Dantzerti, la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi cuya enseñanza propone un diploma equivalente a un Grado oficial y cuya sede está en Bilbao. Sin embargo, la existencia de un centro de formación que pudiera situar a Bilbao a la cabeza de la enseñanza teatral vasca ha tenido que superar varios escollos, en particular el fracaso del proyecto de Antzerti, que privilegia la sede de la escuela en Donostia/San Sebastián. Al principio, solamente esta ciudad contaba con una sede de la escuela y, si al cabo de un año la enseñanza también podía seguirse en Bilbao y en Vitoria-Gasteiz —en pésimas condiciones, eso sí—, los dos últimos cursos solo se ofrecían en Donostia/San Sebastián. Se explica así el gran número de compañías, hoy prácticamente todas desaparecidas, que nacen de esta escuela en el territorio de Guipúzcoa: Bederen 1 (1984), Carteci (1984), Ekaitza (1982), Higa (1985), Kaiola (1985), Luar (1984) Maite Agirre (1985), Sakana (1982) o Teatropolitan (1985).

El trato dado por parte del Gobierno Vasco a las tres ciudades no respondía en absoluto a criterios de demanda ni a la existencia de una mayor o menor tradición teatral en uno de estos lugares. Así, se impone un *numerus clausus* de 20 alumnos como máximo. Este límite, igual en las tres ciudades, no toma en cuenta ni la demografía de cada provincia ni el dinamismo de la vida teatral de cada ciudad, como señalan unos alumnos en Bilbao en 1984, en un correo enviado al Ayuntamiento de la ciudad:

Vizcaya cuenta con 20 grupos teatrales y 10 talleres aproximadamente. Un elevado número de niños ha seguido cursillo de iniciación teatral a través de campañas escolares promovidas por el Ayuntamiento. Se olvida en fin que la afición teatral,

11. ERROTETA, Peru, “Euskadi. Hacia un centro dramático autónomo”, *La Calle*, nº 14, 27/06-03/07/1978, pág. 51.

y en consecuencia la necesidad de una formación técnica rigurosa cuenta en Vizcaya con más gente, más tradición y más importancia que en el resto del País Vasco¹².

En 1985, y sin motivo particular alguno ni previo aviso, toda la formación se centraliza de nuevo en la capital guipuzcoana. El aluvión de críticas, que emanan del propio equipo pedagógico, cuyas condiciones son bastante precarias, anuncia el final de este proyecto, que no es sino otro desastre más de la incompetencia en materia cultural del Gobierno Vasco, tal y como denuncia Pedro Barea:

Las subvenciones suelen dar prioridad a los espectáculos en euskera. Del bloque de 1984, las cifras más altas, sin embargo, no corresponden con los grupos euskaldunes. Recibe dos millones Maskarada, grupo que representa exclusivamente en euskera, pero toda la federación de grupos vascos (que tiene una coordinadora autónoma) reciben solamente dos millones doscientas mil, pese a aglutinar más de veinte compañías [...]

No hay política teatral en el País Vasco. Nadie ha diseñado, ni de lejos, un proyecto razonable. El teatro ha sido un empeño inútil, que cualquiera podía atender [...] Las escuelas pueden desaparecer [...] Los actores salidos de la escuela oficial no ven con claridad que se vaya camino de la creación de una compañía dramática vasca, la televisión ni hace teatro y los recién titulados se organizan a su aire [...] Lo que ha caracterizado el teatro vasco en este período ha sido [...] la más profunda y concienzuda incompetencia¹³.

En esta línea se expresa también Antonio Malonda en una entrevista a *Diario 16* en 1986, quien considera que todas las decisiones de Antzerti quedan supeditadas a criterios lingüísticos y no artísticos:

su funcionamiento es muy raro, porque la valoración no es teatral sino idiomática: te encuentras con que personas que nunca han dado expresión corporal, pero que saben euskera, son las que se encargan de la clase de expresión: es un juego absurdo en el que todo queda sometido al idioma¹⁴.

Se perpetúa así una intervención del gobierno en la vida cultural que ya denunciaba en 1965 Antonio María Labayen. En su obra *Teatro Euskaro* —primer intento de llevar a cabo una historiografía del teatro vasco de ambos lados de los Pirineos—, Labayen critica la falta de criterio y de juicio crítico a la hora de promocionar el teatro. Las obras que se galardonaban en los concursos, dicho de otro modo, las obras que recibían subvención y cuya difusión se favorecía, carecían a menudo de calidad estética, lo que dejaba en el anonimato a otros espectáculos que sí merecían

12. Dossier del Archivo Municipal de Bilbao, signatura C-017594/012 “Kepa Gallego y Virginia Araico, delegados de los cursos 1º y 2º respectivamente, de la Escuela de Teatro Antzerki de Bilbao, solicitan ayuda económica para paliar las carencias que afectan a la institución”, 1984.

13. *El Público*, nº 2, 1985, págs. 43-48.

14. Entrevista a Antonio Malonda, *Cambio 16*, nº 768, 18/08/1196, pág. 102.

un apoyo institucional¹⁵. Ante este panorama, desierto de criterios y de voluntad de construir una vida escénica de calidad, la existencia de una capitalidad teatral, sea en Bilbao o en Donostia/San Sebastián, no es sino mera utopía.

A pesar de estas dificultades, y de la ruptura en el seno del Instituto de Cultura Hispánica de Bilbao, dos figuras opuestas, pero en cierto modo imantadas, surgen para intentar imaginar un teatro en Bilbao. Nos referimos por un lado al ya citado Luis Iturri y su compañía Akelarre y, por el otro, a Ramón Barea y su labor primero en Cómicos de la Legua, luego en Karraka y, actualmente, en el Pabellón 6, donde se acaba de crear —en 2022— una compañía estable que aúna a las antiguas generaciones y a los más jóvenes.

Como ya se ha mencionado, Akelarre se funda en Bilbao en 1966 y su primer estreno es *Luces de Bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. De hecho, es la primera vez en la historia que esta obra se representa en su totalidad. Le siguen espectáculos de dramaturgos extranjeros como *El rey se muere* de Eugène Ionesco (1966), *Sonata de espectros* de August Strindberg (1966), *El rehén* de Brendan Behan (1967) de Frisch o *Las criadas* de Jean Genet (1967). En los años 1970, se giran hacia autores vascos: en 1971 estrenan *Proceso, anatémización y quema de una bruja en un ensayo general*, escrita —y autoeditada— por Ramiro Pinilla y José Javier Rapha y un año después preestrenan la obra de Pío Baroja *La leyenda de Jaun de Alzate*, a partir del relato del escritor easonense que supone un homenaje a los habitantes del País Vasco y a esta tierra, y que será censurado¹⁶. A finales de esta década crean sus tres espectáculos de temática vasca: varios poemas de Blas de Otero, Gabriel Celaya y Gabriel Aresti son hipotextos de *Irrintzi: ritual del pueblo euskaro* (1977); la intertextualidad de César Vallejo es evidente en *Gerra ez* (1978), y la obra que cierra la trilogía se titula *Hator, larga memoria de un pueblo* (1981), una clara referencia a un villancico popular en euskera que narra la vuelta a casa por Navidad del hijo, que puede asemejarse a un hijo pródigo que ha abandonado el campo por la ciudad. Las obras de Akelarre solían representarse en el Teatro Campos Elíseos, hasta su mencionado cierre en 1978. Sus últimas obras, que confirman la identidad de la compañía, comparten un aura ritual, una estética expresionista que apela a los sentidos, un lenguaje poético y un ritmo lento. Cercanos a la tragedia, es este un punto en común con la obra del otro gran dramaturgo bilbaíno que empezara su carrera teatral con Luis Iturri en el Teatro de la Diputación, Ignacio Amestoy¹⁷, y que acabara por mudarse a la capital por excelencia de la escena española, Madrid. Una forma noble y un origen céntrico que no podían sino consolidar las ideas de Luis Iturri durante su dirección en el Teatro Arriaga, epicentro actual de la vida escénica en Bilbao.

Sus propuestas contrastan con el otro polo del teatro en Bilbao, con quien puede decirse que comparte la capitalidad, Ramón Barea. Fundador de Cómicos de la Legua, y autor de la mayoría de sus espectáculos, aunque los firmara el colectivo, las obras de esta compañía tratan temas sociales y están mucho más cerca del ciudadano de a pie. Si ambos sienten el veneno del teatro, la pasión de Cómicos de la Legua es pura militancia, como lo demuestran estas líneas de la crítica a *Vivir por Bilbao*:

15. LABAYEN, Antonio María, *Teatro euskaro. Notas para una historia del arte dramático vasco*, t. I San Sebastián, Auñamendi, 1965, pág. 17.

16. BAREA, Pedro, “Irrintzi por Akelarre de Bilbao”, *Pipirijaina*, nº 5, noviembre de 1977, pág. 6.

17. CONSÚLTASE la tesis de DUTOYA-DESMOULIÈRE, Claire, *La Théâtralisation de l’Histoire et le tragique dans le théâtre d’Ignacio Amestoy (1979-2015)*, tesis doctoral: Estudios Hispánicos y Latinoamericanos: Universidad París 3 - Sorbonne Nouvelle: 2020.

Vivir por Bilbao es una reflexión histórica, entre el aguafuerte y la acuarela. Rápida y agria. Con trallazos y veladuras [...] textos sobre el arquitecto Bastida, que fue en su tiempo un paternal innovador desde su cargo de urbanista municipal; trabajos universitarios sobre los barrios obreros, como el de Irala, en los que Bilbao descargaba la inmigración; documentos sobre las aglomeraciones mineras o industriales en Gallarta y Baracaldo, sobre las primeras expresiones del movimiento obrero...¹⁸

Parodias, tópicos y una estética a veces cercana a la Comedia del Arte caracterizan las propuestas de este grupo creado en 1969, que evoluciona considerablemente desde sus primeras propuestas. Al principio, sus espectáculos echan mano de la poesía, y se asemejan más a lecturas dramatizadas que a obras de teatro donde lo que prima es la acción y la pantomima. Prueba de ello son *Recital y biografía del poeta Miguel Hernández*, un homenaje al poeta que recorre la vida y obra del alicantino; el recital de poemas de Nicolás Guillén o *La voz antigua de la tierra*, a partir de poemas de León Felipe. Después de poner en escena las *Silencio pollos pelones*, del dramaturgo mejicano Emilio Carballido, *Nuevo retablo de las maravillas* de Cervantes, revisitado por Lauro Olmo, y *La niña y el pelele*, original de Lauro Olmo, se lanzan a crear sus propios espectáculos, la mayoría de ellos pensados para representar en lugares exteriores.

Gracias a la escritura colectiva, a sus espectáculos principalmente bilingües y, sobre todo, a las temáticas cercanas al ciudadano, en la línea del nuevo teatro vasco defendido por Gabriel Aresti¹⁹ y Bernardo Atxaga²⁰, Cómicos de la Legua se convierte en emblema de un verdadero teatro popular que nace en las asociaciones de vecinos y talleres de los barrios periféricos obreros. Comienzan ensayando en un local del barrio de Bolueta, a las afueras del este Bilbao. Con los años, los miembros de este colectivo organizan numerosos ciclos de teatro infantil y juvenil, talleres para inventarse esa formación teatral inexistente y, hoy en día, dan vida a la sala Pabellón 6, ubicada en unos antiguos pabellones a las afueras de Bilbao, esta vez al oeste. Fuerzas centrífugas frente al impulso centrípeta de aquellos que se iniciaron en el teatro a partir de la universidad, cercanos a la burguesía del ensanche. Se distinguen pues dos maneras diferentes de concebir el teatro en Bilbao, sin que ninguna de ellas relegue a la otra a un segundo plano: una visión más central y elitista; la otra, (meta)periférica y popular. Cabe señalar, sin embargo, una tentativa de Akelarre en 1971 —mucho antes pues de que encontraran su estética a través del rito— de montar un espectáculo humorístico que critica la ciudad de Bilbao y sus habitantes: *Bacalao al pil-pil*, de Juan Carlos Eguiñor. La obra se censura y había de representarse en “El Desván”²¹, un café-teatro montado por los propios miembros de Akelarre situado en la calle Zabalbide, entre el centro histórico de la ciudad y el barrio obrero de Santutxu. Un *entre-deux* a puerta cerrada que no puede ni cuajar en la periferia ni el centro, y que acaba por quebrar. La única manera de unir ambas realidades, de dotar de cohesión a la capital, es la calle.

18. BAREA, Pedro, “2 espectáculos, un libro y algunas noticias más, *Pipirijaina*, n° 4, junio de 1977, pág. 17.

19. Ver la conferencia ARESTI, Gabriel, “Euskal teatro berri baten beharra: euskal komedia” [Traducción: “La necesidad de un nuevo teatro vasco: la comedia vasca”], pronunciada el 13 de mayo de 1964 en el marco de la semana teatral de Donostia/San Sebastián. susa-literatura.eus/liburuak/ares10 [3 de marzo de 2022].

20. Ver ATXAGA, Bernardo, “Euskal Theatro Berria (ren bila) (I) [Traducción: “En busca de un Nuevo Teatro Vasco”]”, *Anaitasuna*, n° 268, 15/01/1974 y “Euskal Theatro Berria (ren bila) (II)”, *Anaitasuna*, n° 269, 15/02/1974.

21. Ver BACIGALUPE, Carlos, *Bilbao a escena*, op. cit., págs. 394-397.

Conclusiones

En las últimas décadas del siglo xx, el número de compañías de teatro sorprende tanto más cuanto que el territorio es pequeño. Se observa sin embargo una mayor proporción de profesionales en Guipúzcoa, el territorio menos poblado como se ha indicado anteriormente. Incluso los estudios sobre la escena guipuzcoana son más numerosos. Pero a finales de siglo, la situación evoluciona y comienza a cobrar importancia la vida teatral vizcaína:

Curiosamente, es en Bizkaia donde en estos años finales del siglo xx surgen las primeras señales de un teatro joven, con ganas de hacerse un hueco y, al mismo tiempo, con deseos de buscar caminos propios de expresión.

No ocurre lo mismo en Guipúzcoa, ni en Álava o Navarra, donde cuesta encontrar a jóvenes creadores con deseos de arriesgarse y de proponer sus propias ideas, no las heredadas²².

A pesar de la existencia de Dantzerti en Bilbao, la formación teatral ha sido siempre asegurada por varias escuelas y talleres de teatro que solían situarse a las afueras de las ciudades, o en otros municipios, lo que diseña una cartografía dispar de los centros de enseñanza teatral.

“Un repaso a vista de pájaro del teatro vasco de los último 25 años es, también, una mirada a un colectivo que nace prácticamente de la nada. El teatro profesional era inexistente, pero algunos grupos ya caminaban hacia ese propósito, aunque seguramente sin saber muy bien qué había allí²³”. Este balance del final del siglo xx a la hora de calificar la salud de la escena vasca muestra que la noción de capitalidad, entendida ora como jerarquía, ora como poder, no puede aplicarse totalmente a la realidad teatral de esta comunidad. Como hemos intentado demostrar, la vida escénica en el País Vasco, y más concretamente en Bilbao, se ha consolidado de manera más bien horizontal y colectiva. Ha surgido así un circuito que, cual planta briofita, ha crecido a la sombra, sin necesidad de raíces. En este devenir escénico, destaca además el papel desempeñado por el teatro de calle, que se acerca al ciudadano y consigue tejer una red de exhibiciones al margen de la limitada eficacia de las instituciones a la hora de consolidar un circuito de difusión, que sí podemos afirmar que existe desde inicios del siglo xxi²⁴. Un camino pues arduo y lento, en el que el teatro de calle se ha erigido como el corazón, más importante que la(s) cabeza(s), de la escena bilbaína y vasca contemporánea.

22. AGUIRRE SORONDO, Juan y URKIZU, Patri, *Euskal Herria emblemática. Teatro y cine vasco*, Lasarte-Oria, Etor-Ostoa, 2002, pág. 102.

23. *Ibid.*

24. Para más información sobre este circuito, en particular el alternativo, así como sobre las iniciativas institucionales para intentar transformar Bilbao en una capital de las artes escénicas de calle, pueden consultarse los artículos RUIZ CANO, Marina, “Los espacios teatrales del ‘Off Bilbao’: de la emergencia a la consolidación”, in *Teatro hispánico en los inicios del siglo xxi. Híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*, Mónica Molanes e Isabelle Reck (eds.), Visor, Colección Biblioteca Filológica Hispana, 2019, nº 233, págs. 495-506 y RUIZ CANO, Marina, “De espectáculos por Bilbao”, *Crisol*, nº 5, “Callejeando/La rue dans tous ses états/a rua em todas as vias”, 2019, págs. 389-403.

3. La capitalité féminine : la scène espagnole actuelle en quête de parité

Quand les avant-gardes du premier tiers du xx^e siècle et la dramaturgie contemporaine s'écrivent au féminin : les femmes *en lettres capitales* à l'affiche du Centro Dramático Nacional (Madrid, 2012-2019)

Isabelle Cabrol & Lucía Méndez Soria¹

Faculté des Lettres de Sorbonne Université – CRIMIC EA 2561

-
1. Cette étude fait écho au cours de Littérature espagnole contemporaine de LLCER-2^e année, Faculté des Lettres de Sorbonne Université, « Le théâtre contemporain espagnol et la question de l'émancipation féminine », assuré par Isabelle Cabrol (Cours Magistral et Travaux Dirigés), et Corinne Cristini et Lucía Méndez Soria (Travaux Dirigés). Dans un travail d'écriture « à quatre mains », Isabelle Cabrol a écrit les quatre premières parties de cette étude : « Mujeres... ¡EN LETRA GRANDE! », « Le cas de *Beatriz Galindo en Estocolmo* (CDN, Saison 2017 / 2018) : l'avant-garde féminine de Madrid à Mexico, en passant par Stockholm », « Le modèle documentaire de *Beatriz Galindo...* : une cartographie féminine esquissée par les pionnières de La Edad de Plata, "nuestras *menos de treinta ans*" », « Les femmes du siècle dernier sur le devant de la scène actuelle ». Lucía Méndez Soria a écrit les deux dernières parties de la contribution : « Les Pionnières : zoom sur les figures de Clara Campoamor et Victoria Kent » et « Actualités de *Beatriz Galindo...* : de "Las Sinsombrero" à #MeToo ».

Résumé : Dans cet article, nous proposons une réflexion sur la *capitalité féminine* et la scène espagnole contemporaine, en nous fondant sur la politique paritaire du Centro Dramático Nacional de Madrid, sous la direction d'Ernesto Caballero (2012-2019). Nous nous focalisons tout particulièrement sur la pièce de Blanca Baltés, *Beatriz Galindo en Estocolmo* (Saison 2017/2018), qui fait voyager le spectateur de capitale en capitale — Madrid, Stockholm, Mexico —, pendant la Edad de Plata, la guerre civile, puis la période de l'exil. Cette création documentaire, qui met en scène une cinquantaine de pionnières — dont Concha Méndez, Isabel Oyarzábal, Victoria Kent et Clara Campoamor —, met en lumière le rôle majeur qu'a joué l'avant-garde féminine du premier tiers du xx^e siècle dans la conquête de l'espace artistique par les femmes. L'étude de la réception du spectacle par le public (très enthousiaste) nous permet de montrer que l'œuvre de Blanca Baltés est une pièce *capitale* et emblématique du combat féministe d'aujourd'hui, qui se nourrit du combat des *modernas* du siècle dernier.

Mots-clés : Théâtre espagnol contemporain, CDN Madrid, « Les Saisons Égalité H/F », Ernesto Caballero, Blanca Baltés, Avant-gardes historiques, Isabel Oyarzábal Smith, Concha Méndez, Victoria Kent, Clara Campoamor.

Resumen: En este artículo, proponemos una reflexión acerca de la *capitalidad femenina* y el escenario español contemporáneo, basándonos en la política paritaria del Centro Dramático Nacional de Madrid, dirigido por Ernesto Caballero (2012-2019). Nos centramos en particular en la pieza de Blanca Baltés, *Beatriz Galindo en Estocolmo* (Temporada 2017/2018), que le permite al espectador viajar de una capital a otra —Madrid, Estocolmo, México—, durante la Edad de Plata, la guerra civil y el periodo del exilio. Esa creación documental, que pone en escena a unas cincuenta pioneras —entre las cuales Concha Méndez, Isabel Oyarzábal, Victoria Kent y Clara Campoamor—, destaca el papel clave que desempeñaron las vanguardias femeninas del primer tercio del siglo xx en la conquista del espacio artístico por las mujeres. El estudio de la recepción del espectáculo por el público (muy entusiasta) nos permite mostrar que la obra de Blanca Baltés es una pieza *capital* y emblemática del combate feminista de hoy, que reanuda con el combate de *las modernas* del siglo pasado.

Palabras clave: Teatro español contemporáneo, CDN Madrid, “Temporadas de igualdad 40% / 60%”, Ernesto Caballero, Blanca Baltés, Vanguardias históricas, Isabel Oyarzábal Smith, Concha Méndez, Victoria Kent, Clara Campoamor.

ESCENA 3. *La película que nunca se rodó (o quizá se perdió)*
[...] ISABEL.— *Es que así ocurrió.*

CONCHA.— *Que sí, en 1937, en Estocolmo, sí. Pero estamos en Ciudad de México en 1960 haciendo una película, la mía; la tuya, la de todas nosotras. Nadie espera que contemos lo que pasó. No esperan que hagamos esta película, no esperan que contemos nada. ¿Quién sabe ahora nada de lo que Beatriz Galindo padeció o disfrutó en Madrid ni en Nueva York ni en Ginebra o Estocolmo? ¿Sabe nadie nada sobre Beatriz Galindo? ¿Recibes cartas de lectores que la echan en falta? ¿Saben que vives aquí? ¿Si vives todavía? No escucho salvas en honor de la primera embajadora española de todos los tiempos... Lo único que sigue en el mismo lugar esa puerta. Eso es lo que cuenta. La que cuenta. A nadie importa lo que somos, lo que fuimos, lo que hicimos. Pero nosotras también estábamos allí, eso pasó. Escribíamos, pintábamos, hacíamos teatro y ciencia y versos y novelas, ensayos. Hacíamos, hacíamos mucho y lo hacíamos contra viento y marea.*

ISABEL.— *Y lo seguimos haciendo. Y sigue cerrada la puerta.*

Blanca BALTÉS, *Beatriz Galindo en Estocolmo.*
Conseja de aquellas mujeres valientes,
Madrid, Centro Dramático Nacional, 2017.

Vamos, que las ascuas del prejuicio y la discriminación siguen vivas en la farándula hispana aunque algunos colegas pregonen el relato platónico de la consustancial paridad. [...] Todavía, por tanto, queda mucho por hacer en un país como el nuestro de tan testosterónica raigambre cultural. De momento, tratar de cumplir la ley no me parece mala idea. Aunque no sé, tal vez sea algo cándido.

Ernesto CABALLERO, «De ley²»,
Mujeres que cuentan [ESPECIAL AUTORAS],
El Kiosco teatral. *Las Puertas del Drama*, 2016.

2. Ce texte a été publié par Ernesto Caballero dans la section « Tercera [A escena, que empezamos] », dans la revue en ligne *El Kiosco teatral. Las Puertas del Drama. Revista de la Asociación de Autores de teatro*, Extra n° 1, « Mujeres que cuentan » [ESPECIAL AUTORAS], coordonné par Yolanda Dorado. Ce numéro est capital pour qui s'intéresse à la question de la parité dans les arts scéniques; il propose un état de la question sur les figures féminines du théâtre espagnol contemporain. Nous renvoyons notamment aux textes suivants, dont les seuls titres sont évocateurs : « Apuntes para un teatro propio » (Laura Freijo), « Tan excepcionales como los creadores » (Diana I. Luque), « Lección de dramaturgia para la joven » (Aurora Mateos), « Dramaturgia joven y femenina » (Dakota Suárez), « Que salga la autora » (Ruth Vilar), « ¡Por aquí las que aspiran a dramaturgas! » (Carmen Viñolo).

www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/la-tercera-de-ley [20 novembre 2022].

1 - Mujeres . . . ¡en letra grande!

Alors que les « PIONNIÈRES. ARTISTES DANS LE PARIS DES ANNÉES FOLLES », font l'objet de l'exposition temporaire du Musée du Luxembourg³, à Paris, ce printemps, rappelant au visiteur que les avant-gardes européennes « se conjuguent aussi au féminin » et s'écrivent désormais en lettres capitales, nous pensons à ces pionnières espagnoles des arts du spectacle qui, de la fin du XIX^e au premier tiers du XX^e siècle, ont joué un rôle majeur dans la dramaturgie contemporaine, sans pour autant avoir été portées sur le devant de la scène, ni consacrées par la postérité. Nous pensons notamment à ces autrices *résolument modernes*, telles que Rosario de Acuña, María Lejárraga, María Teresa León ou Halma Angélico, redécouvertes par Asunción Bernárdez, Vanessa Montfort, Luz Arcas et Yolanda García Serrano, et célébrées par le CDN de Madrid, conduisant le spectateur, d'un siècle à l'autre, et d'une avant-garde à l'autre, sur le chemin d'une double rupture. Ces créations récentes ont été soutenues par la politique paritaire volontariste à laquelle fait référence le dramaturge Ernesto Caballero dans son manifeste « De ley », en 2016, et posent la question de la nécessaire réécriture — inclusive et en lettres capitales, enfin ! — de l'histoire de la dramaturgie contemporaine.

Dans une réflexion sur la *capitalité féminine* et la scène espagnole contemporaine, nous avons choisi de nous focaliser sur la programmation au féminin du Centro Dramático Nacional, la première structure publique de création théâtrale en Espagne, une institution capitale, et ce, à plus d'un titre : créé en 1978, le CDN a pour mission de promouvoir et diffuser les principales tendances de la dramaturgie espagnole contemporaine, et d'en refléter la diversité⁴. Entre 2012 et 2019, au fil des saisons et sous l'impulsion de son directeur Ernesto Caballero, apparaissent en haut de l'affiche des théâtres madrilènes Teatro María Guerrero et Teatro Valle-Inclán, des dramaturges, comédiennes et / ou metteuses en scène, ces « femmes de théâtre total⁵ », dans des spectacles qui retracent, notamment, les grandes étapes du combat pour l'émancipation féminine.

Pour la Saison 2012 / 2013, le roman *best-seller* d'Almudena Grandes *Atlas de geografía humana*, publié en 1998, arrive au CDN, dans une adaptation théâtrale de Luis García-Araus : sur le plateau, se déploie une cartographie féminine symbolique dans laquelle évoluent quatre héroïnes

3. « PIONNIÈRES. ARTISTES DANS LE PARIS DES ANNÉES FOLLES », Paris, Musée du Luxembourg/Sénat, Exposition du 2 mars au 10 juillet 2022. museeduluxembourg.fr/fr/agenda/evenement/pionnieres [11 mars 2022].
4. Le CDN (Centro Dramático Nacional) est créé en 1978 par l'INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), un institut autonome du Ministère de la Culture espagnol. Depuis sa création, les spectacles produits mettent à l'honneur les plus grands noms de la dramaturgie espagnole contemporaine, et parmi eux, l'institution cite les suivants (au masculin, pour la grande majorité d'entre eux) : Valle-Inclán, García Lorca, Jardiel Poncela, Max Aub, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, José María Rodríguez Méndez, Alonso de Santos, Fernando Arrabal, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet, Adolfo Marsillach, Juan Mayorga o Lluïsa Cunillé. Voir la page web de l'INAEM-CDN : [www.entradasinaem.es/ficha-centro/2/Centro Dramático Nacional - CDN](http://www.entradasinaem.es/ficha-centro/2/Centro_Dramático_Nacional_-_CDN) [20 novembre 2022].
5. Cf. VIDALES, Raquel, « El año en que estallaron las dramaturgas. El CDN estrena en una sola temporada de forma insólita siete obras de autoras vivas », *El País*, Madrid, 30 avril 2016 : « *Mujeres de teatro total*. Son mujeres de teatro total. Igual que los hombres [...] Escriben, dirigen, actúan, producen, crean compañías, abren teatros. No son mujeres quejosas, quieren ser tratadas de igual a igual. [...] *Medidas por la paridad*. Se ha puesto en marcha la Liga de Mujeres Profesionales del Teatro, integrada en una asociación internacional nacida en 1981 en EE UU para aumentar la visibilidad y la promoción de oportunidades para las mujeres en todos los aspectos del teatro profesional ».

madrilènes — Ana, Rosa, Marisa et Fran —, ces « filles de la Transition démocratique » qui s'interrogent sur la place des femmes dans la société espagnole *post-15-M* et sur la capacité de Madrid à résister encore, dans un nouveau soubresaut d'émancipation populaire et forcément féministe⁶. Quant à la Saison 2015 / 2016, elle apparaît comme l'année de la révélation féminine dans le théâtre espagnol. Le CDN propose alors une adaptation du roman *Insolación* d'Emilia Pardo Bazán, ainsi que les spectacles de sept femmes dramaturges actuelles⁷, dans le cadre du cycle « Autoras de hoy » : parmi elles, Lucía Miranda, avec sa création emblématique, *Nora, 1959*, une nouvelle version musicale et radiophonique du drame ibsénien de 1879, *Une maison de poupée*, transposée à l'Espagne franquiste⁸. C'est précisément en 2016 qu'Ernesto Caballero adopte des mesures sans précédent en faveur de la parité : il signe la Charte Égalité du « Grupo Temporadas » et s'engage à programmer 40% de créations féminines. « Temporadas 40% / 60% » est une initiative du collectif « Clásicas y MODERNAS-Asociación para la igualdad de género en la cultura⁹ », qui vise à rendre visibles les créations féminines et s'appuie sur le modèle français « Les Saisons Égalité H / F » du Mouvement H / F, dont la ligne est défendue par le Manifeste du 4 juillet 2012, « Égalité Femmes-Hommes dans la culture¹⁰ ». Cette défense de quotas est forcément très controversée, en France et en Espagne, y compris chez les premières intéressées, mais il s'agit là d'une démarche visiblement nécessaire pour que *tous* les métiers du théâtre soient aujourd'hui accessibles aux femmes — et pas seulement celui de comédienne ou ceux de *l'envers du décor*¹¹ — ; ce sont des mesures pionnières qui stipulent que le théâtre ne doit plus être un territoire masculin, mais bien un espace qui revient « de droit » aux femmes, et dans lequel celles-ci doivent trouver leur place, sans discrimination.

-
6. « ROSA.— Eso está muy bien. Pero pase lo que pase, hay que resistir. Eso es lo que me ha enseñado esta ciudad, porque yo soy muy... como Madrid, que la han vapuleado muchas veces, pero resiste. No el Madrid del Congreso, del Senado, del Gobierno, la capital, no el otro Madrid, el de la gente que vive aquí. El Madrid de la gente », GRANDES, Almudena, GARCÍA-ARAUS, Luis, *Atlas de geografía humana*, Madrid, Centro Dramático Nacional, Colección Autoras en el Centro / Ciclo « De la novela al teatro », 2012, p. 85.
 7. Lors de la saison 2015 / 2016, les pièces du CDN représentées dans le cadre du cycle « Autoras de hoy » sont les suivantes : *Nora, 1959*, de Lucía Miranda ; *Cocina*, de María Fernández Ache ; *Verano en diciembre*, de Carolina África ; *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, de Denise Despeyroux ; *Aquiles y Pentésiléa*, de Lourdes Ortiz ; *Adentro*, de Carolina Román ; *Los temporales*, de Lucía Carballal.
 8. Cf. CABROL, Isabelle, « D'Une maison de poupée d'Henrik Ibsen (1879) à *Nora, 1959* de Lucía Miranda : pratiques théâtrales de la citation (Traduction et adaptation, documentaire et verbatim) », *Nouvelles pratiques de la citation dans le monde hispanique et hispano-américain*, PANDORA. Revue d'Études Hispaniques, n° 14 [Coord. Marie Salgues et Myriam Ponge], Paris, Université Paris 8, 2018, p. 79-101.
 9. « Las Temporadas » est une initiative espagnole qui s'appuie sur le collectif français « Mouvement HF pour l'Égalité Hommes Femmes » (salué par Geneviève Fraisse, en France, comme un « événement ») ; elle a pour objectif de rendre effective la « Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva Mujeres y Hombres » du 3 mars 2007. En 2016, le CDN est la première institution théâtrale à s'engager pour une période de 3 ans, à l'instar du Festival d'Almagro et du Centro Cultural Conde Duque, dans une politique visant à réduire le déséquilibre entre les femmes et les hommes. Voir la page du mouvement « Clásicas y modernas ». clasicasymodernas.org [20 novembre 2021]. Précisons que cette politique volontariste, en France et en Espagne, est préconisée par la Résolution du Parlement européen du 10 mars 2009 sur l'égalité de traitement et d'accès entre les hommes et les femmes dans les arts du spectacle.
 10. Le texte du Manifeste du Mouvement H / F est accessible en ligne. www.hf-idf.org/wp-content/uploads/2012-07-04-manifeste-HF.pdf [20 novembre 2022].
 11. « Petits métiers » auxquels Colette rend déjà hommage dans son roman, *La Vagabonde*, et dans son recueil de nouvelles *L'Envers du music-hall*, deux textes qui sont, pourtant, publiés sous le nom de Colette Willy : nous sommes alors en 1910 et 1913.

En 2017 / 2018, le CDN lance un cycle « EN LETRA GRANDE », qui se décline autour de pièces historiques dans lesquelles plusieurs grandes figures féminines sont sous les projecteurs, comme *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*, de Nieves Rodríguez Rodríguez, et *Una gran emoción política* de Luz Arcas, en hommage à la dramaturge María Teresa León. La saison suivante, ce sont donc les pièces *Rosario de Acuña. Ráfagas de huracán* de Asunción Bernárdez, *Firmado Lejarraga* de Vanessa Montfort et *HALMA* de Yolanda García Serrano, qui permettent au public de redécouvrir des autrices qui ont marqué l'histoire du théâtre espagnol par leur esprit de rupture et qui, pourtant, ne sont pas suffisamment présentes dans le répertoire. Toujours dans ce cycle « EN LETRA GRANDE », le CDN organise successivement à l'automne 2018 et 2019 deux séries de conférences qui mettent à l'honneur la création au féminin : « Días de las escritoras. Rebeldes y transgresoras » et « Mujeres en la escena española¹² ». Cette entreprise collective de reconstitution du puzzle du patrimoine (ou *matrimoine*) du théâtral espagnol, qui tente d'écrire enfin le nom de ces femmes de théâtre *en lettres capitales*, repose sur trois étapes clairement revendiquées par Ernesto Caballero : « la découverte, la récupération, puis la revendication de la figure littéraire¹³ ».

2 - Le cas de *Beatriz Galindo en Estocolmo*, de Blanca Baltés (CDN, Saison 2017 / 2018) : l'avant-garde féminine de Madrid à Mexico, en passant par Stockholm

Parmi ces créations qui tentent de lutter contre l'oubli (la « *desmemoria* »), c'est une pièce de théâtre historique et documentaire, programmée au CDN entre le 19 janvier et le 18 février 2018, qui a retenu notre attention pour cette présentation, car elle décline plusieurs modalités de la *capitalité* : il s'agit de *Beatriz Galindo en Estocolmo (Conseja de aquellas mujeres valientes)*, de Blanca Baltés, chercheuse et dramaturge spécialiste du théâtre des années 1940, dont la pièce *Estampas del teatro en los 40* a été jouée en 2014, toujours au CDN¹⁴. *Beatriz Galindo en Estocolmo* fait voyager le spectateur de capitale en capitale — Stockholm, Mexico, Madrid —, et nous permet ici de revenir

12. Ces conférences organisées par le CDN proposent de mettre en lumière des figures comme Concepción Arenal, María Guerrero, Rosario de Acuña, María Lejarraga, María Teresa León, Teresa Gracia et Ana Diosdado.

13. Nous renvoyons ici au programme « Mujeres », du cycle « En letra grande », présentées ainsi par Ernesto Caballero : « Las palabras de las cuatro dramaturgas actuales [María Teresa León, Rosario de Acuña, Halma Angélico, María Lejarraga] refiriéndose a sus colegas tiene mucho en común : la emoción de su descubrimiento, la recuperación de su memoria y la reivindicación de su figura literaria. Esperamos que este ciclo contribuya a ello ». www.premiosmax.com/uploads/inscripciones/firmado-lejarraga [20 novembre 2022].

14. BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo en Estocolmo. Conseja de aquellas mujeres valientes*, Madrid, CDN / Col. Autores en el Centro, 2017. La première a eu lieu le 19 janvier 2018, au Teatro María Guerrero (Sala de la Princesa), à Madrid ; la mise en scène est assurée par Carlos Fernández de Castro.

sur le rôle majeur qu'a joué l'avant-garde féminine du premier tiers du xx^e siècle dans la conquête de l'espace théâtral par les femmes.

Dans une mise en scène de personnages exclusivement féminins, le spectacle fait dialoguer deux pionnières en matière d'émancipation, deux grands noms oubliés par le plus grand nombre et effacés dans les anthologies derrière des noms masculins, parfois celui de leur compagnon : la comédienne, journaliste, essayiste, romancière, dramaturge, militante et activiste, diplomate, Isabel Oyarzábal Smith (*alias* Beatriz Galindo), est mise en scène ici dans un duo avec Concha Méndez Cuesta, à la fois poète et dramaturge, championne de natation et cinéaste, éditrice et typographe, voyageuse et aventurière, et pourtant si souvent occultée par son mari Manuel Altolaguirre¹⁵. Isabel Oyarzábal Smith (Malaga, 1878-Mexico, 1974), que la presse espagnole présente aujourd'hui comme la « bourgeoise irrespectueuse » qui fut ambassadrice en Suède et en Finlande¹⁶, est née 20 ans avant Concha Méndez (1898-1986), cette créatrice que l'écrivain José Díaz Fernández qualifie dans *El Sol*, en mars 1928, de « muse élastique¹⁷ » ; mais les deux « femmes modernes » se côtoient dans la sphère très sélecte du Lyceum Cub Femenino de Madrid, à partir de 1926. Et c'est précisément ce point de rencontre qui va permettre à la dramaturge de faire coïncider dans cette pièce les figures féminines de premier plan et toutes celles que la postérité a fait passer à la trappe.

Le spectacle met en scène deux héroïnes principales qui incarnent la tension dramatique autour des notions de silence / vitalité, oubli / mémoire, invisibilité / *capitalité* : Isabel Oyarzábal, dans le rôle de la première Ambassadrice espagnole, envoyée en Suède par la République espagnole et à qui l'Ambassadeur en poste refuse de céder sa place (nous sommes en janvier 1937), puis dans son propre rôle de diplomate exilée au Mexique, et aussi, dans son rôle de comédienne des années 1920 ; pour la diriger, Concha Méndez, dans son rôle de cinéaste tournant un film, en 1960, à México, sur l'avant-garde madrilène dont elle a été elle-même partie prenante et dont elle écrit l'histoire, face au spectateur, au féminin cette fois.

Le moteur de l'intrigue repose sur deux éléments : le tournage du film par le personnage de Concha (un scénario qui relève de la fiction), et la porte qui se referme au nez du personnage d'Isabel ; l'incident diplomatique s'est réellement produit, et il va servir de fil conducteur à l'action dramatique, commentée par une VOIX OFF très durassienne. La pièce file la métaphore de la porte qui se referme, une version théâtrale du *plafond de verre*, et du silence opposé aux revendications et initiatives féminines. « Abrir esa puerta, abrir caminos », est une réplique qui revient au fil des scènes, et fonctionne ici comme le refrain d'un hymne à la liberté, tandis que l'expression « Techos.

15. Sur la figure de Concha Méndez, on consultera l'ouvrage très complet coordonné par James Valender, composé de textes écrits par Concha Méndez elle-même (restés parfois inédits, jusqu'au début des années 2000), de documents d'époque et d'études critiques : *Una Mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* [Actas del seminario internacional celebrado en la Residencia de Estudiantes en mayo de 1998 con motivo del centenario del nacimiento de Concha Méndez], Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Edición de James Valender, 2001.

16. VALDÉS, Isabel, « La burguesita indecorosa que se sentó en la ONU y fue embajadora en Finlandia », *El País*, Madrid, 27 janvier 2018.

17. « Desde los horizontes veraniegos, esa musa elástica salta a los inviernos de la ciudad. [...] La poetisa deportista llega a veces con su Citroën lírico a las verbenas de barrio y a las plazuelas yertas donde juegan los vientos inútiles », DÍAZ FERNÁNDEZ, José, « Concha Méndez Cuesta : Surtidor : poesías », *El Sol*, Madrid, 29 de marzo de 1928, p. 2. José Díaz Fernández est cité par Alfonso Sánchez Rodríguez, dans son étude « Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna », in *Concha Méndez en su mundo...*, *op. cit.*, p. 125.

Techos de cristal » est employée dans la dernière scène, « La rueda del balance¹⁸ ». Le découpage de la pièce, très scénaristique et dynamique, en 10 séquences, repose sur ce ressort de la fiction, ainsi que sur la mise en abyme : le spectateur assiste au tournage d'un film, sur la scène ; nous sommes alors en 1960 au Mexique, mais aussi dans le film, en 1937, sans compter les nombreux *flash-backs* qui font voyager le spectateur dans les années 1920 et 1930 ; l'Histoire et la Fiction, le film et la pièce, l'interprétation théâtrale et la projection de documents et photographies d'époque sur l'écran, se mélangent sur scène dans une démarche clairement didactique.

3 - Le modèle documentaire de *Beatriz Galindo* . . . : une cartographie féminine esquissée par les pionnières de la Edad de Plata, « nuestras *menos de treinta ans*¹⁹ »

Aux côtés de ces deux aventurières de la modernité, Isabel et Concha, qui « traversent les arts comme elles traversent les frontières » (suivant le mot d'ordre dada de Francis Picabia), et voyagent de Madrid à Paris, Londres, Buenos Aires, New York ou Helsinki, apparaissent deux figures majeures du féminisme espagnol, Victoria Kent (1891-1987) et Clara Campoamor (1888-1972) — sur lesquelles nous reviendrons plus loin —, ainsi qu'une cinquantaine de « novísimas », représentantes de cet esprit de modernité, d'énergie, d'élan vital qu'incarne la « mujer nueva » de l'époque, la *sororité* étant synthétisée dans la pièce par la création des chœurs : « Las Modernas », « Las Maridas », « Las Actrices », « Las Mujeres ». Entourées par les documents d'archives projetés sur l'écran, les cinq comédiennes permettent de faire revivre sur scène de grands noms de l'avant-garde littéraire et artistique : María Teresa León, Josefina de la Torre, Maruja Mallo, Margarita Manso, Elena Fortún, Delhy Tejero, Rosa Chacel, María Zambrano, Carmen Conde, Ernestina de Champourcín.

La répartition des rôles de la pièce autour de « 4 chœurs et 5 noms propres » semble précisément avoir été soufflée à Blanca Baltés par Ernestina de Champourcín, qui publie son étude « 3 proyecciones » dans la revue *Síntesis*, en 1929, à Buenos Aires²⁰. Ce texte est consacré à la nouvelle *génération* féminine que Gerardo Diego méprisera et écartera de ses anthologies poétiques,

18. « CONCHA.— Sé lo que quiero ver y lo que puedes dar. [...] ¿Podrías confiar un poquito y seguir, aunque sólo sea para evitar el espectáculo al resto del equipo y el coste adicional que conlleva el retraso en el rodaje? Retocaremos lo que haga falta en posproducción. ¿O te hago pasar un casting para que mi criterio sea indiscutible de principio a fin? (*Isabel afloja y retoma postura, abanico desplegado.*) Tú céntrate en lo que siempre has hecho : abrir esa puerta, abrir caminos. Deja lo demás a la directora, que esta película no la dirige Luis —quien, por cierto, no habría llegado a Buñuel de no ser por mí—. (*Vuelve dentro. Al megáfono* :) Claqueta. Escena 2, toma 3, ¡Acción! », « Escena 3, « La película que nunca se rodó (o quizá se perdió) », BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo en Estocolmo...*, *op. cit.*, p. 38. Et pour la scène 10 « La rueda del balance » : *ibid.*, p. 104.

19. « Ahora la novísima generación femenina, nuestras *menos de treinta ans*, hacen sus primeras armas mejor equilibradas, fuertes de la experiencia sembrada por las plumas de sus precursoras », DE CHAMPOURCÍN, Ernestina, « 3 proyecciones », *Síntesis*, 30, Buenos Aires, 1929, p. 329-335. Cet article est également repris dans l'ouvrage *Concha Méndez en su mundo...*, *op. cit.*, p. 81-88.

20. *Ibid.*

il est construit en trois points — Retrospectiva, Documental et Grandes planos —, et il propose cinq portraits « Cinco perfiles y cinco poetas », dont celui de Concha Méndez : « Concha Méndez Cuesta llega a la literatura por la senda alegre de los deportes²¹ ». Dans ses portraits qu'elle brosse de ces pionnières de l'avant-garde féminine, Ernestina de Champourcín dit la fascination de l'époque pour le sport, le mouvement, les voyages transatlantiques, les capitales, la modernité et, surtout, le cinéma²². Pour écrire sa propre pièce documentaire, Blanca Baltés part de cette poétique cinématographique, et de l'esprit de rupture de ce groupe de femmes, y compris sur le plan vestimentaire (« las Sin Sombrero », ou les « Sans Chapeau ») : « Así se me figuraron por primera vez este grupo de mujeres que vivieron, pensaron y crearon en aquel flamante Madrid de la Gran Vía de postín y el metro recién inaugurado : mujeres que decidieron prescindir del controvertido complemento²³ ».

De la même façon, le texte de Concha Méndez, *Historia de un teatro*, écrit en 1942 et dans lequel elle revient sur sa vocation de dramaturge, nous apparaît comme l'intertexte de la pièce de Blanca Baltés : le récit de la révélation féministe, lorsqu'elle assiste à San Sebastián, adolescente, à la représentation de la pièce d'Ibsen *Une maison de poupée* ; et le récit de la révélation théâtrale, lorsqu'elle découvre les Ballets Russes sur la scène madrilène²⁴. Ces deux événements sont transposés tels quels dans les dialogues de la pièce, dans la scène 3 : « CONCHA.— Poco después de enterrar mis dos coletas aplaudí los Ballets Rusos de Diaghilev y aún antes me enamoré de la Nora de Catalina Bárcenas. ISABEL.— Magnífico trabajo hizo, sí. Aunque Nora siempre será Carmen Cobeña para mí²⁵ ».

Nous pensons également au texte que Concha Méndez rapporte de son voyage en Grande-Bretagne, dans les plus grands studios européens de cinéma de l'époque, « Una visita a Elstree (1929) », qui semble orienter à la fois le metteur en scène Carlos Fernández de Castro — dans la place accordée à la lumière froide d'Europe du Nord pour la construction du décor de *Beatriz Galindo en Estocolmo* — et la dramaturge Blanca Baltés pour l'écriture de la scène d'exposition :

Escena 1. La pionera al pie del fortín.

Estocolmo, 4 de enero de 1937. Frío afuera; posiblemente dentro también.

Isabel entra en escena y en la legación diplomática española de aquella ciudad, su destino.

En la antesala del despacho del embajador saliente, que será su nuevo centro de operaciones, termina de componerse antes de entrar a tomar posesión: abrigo, sombrero, guantes, zapatos... no le falta detalle.

Mientras lo hace, escuchamos una voz de mujer.

Voz.— Hace su entrada en la legación diplomática de la capital sueca Doña Isabel Oyarzábal Smith. Así este día, 4 de enero de 1937, adquiere significación y

21 . *Ibid.*, p. 85.

22 . « 2- DOCUMENTAL. La pantalla se cubre de sol y un tropel de muchachas ágiles, vigorosas, llenan el mundo. Es el triunfo de la juventud. Vence por fin lo sano, lo nuevo. Todo lo que llega limpio, desnudo, sin el peso abrumador de inútiles tradiciones. Mueren en sordina las últimas quejas. ¿Quién se atreve a llorar en la interrupción de esta magnífica aurora ? », *Ibid.*, p. 82.

23 . BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, *op. cit.*, p. 10.

24 . MÉNDEZ, Concha, « Historia de un teatro (1942) », in *Concha Méndez en su mundo...*, *op. cit.*, p. 63.

25 . BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, *op. cit.*, p. 37.

relevancia histórica: por vez primera una mujer presenta sus credenciales ante un Jefe de Estado extranjero y entra en la historia de la diplomacia española y universal²⁶.

Blanca Baltés reprend le vocabulaire (*verbatim*) employé par Concha Méndez dans son récit de voyage, à Elstree donc, notamment lorsque la dramaturge-réalisatrice « élastique » parle de sa « bataille » pour partir à l'assaut des plus grands studios de cinéma européens de l'époque (British International Pictures) :

Entre las cosas verdaderamente difíciles de conseguir se encuentra ésta de visitar un gran estudio cinematográfico. La visita a un monarca, a un ministro, a un personaje cualquiera viene a resultar de menos obstáculos. Ya conseguidas mis credenciales, con pase de libre circulación, me dirigí hacia el pequeño pueblo de Elstree. [...] Esa luz sin luz de los paisajes del norte europeo predispone a no sé qué extraño romanticismo²⁷.

Et encore, nous pourrions citer les lignes enthousiastes du critique César M. Arconada, publiées en 1928, dans la revue *Parábola* : « Esa admirable Concha Méndez, detrás de la cual —en el *Surtidor* de ahora— se presiente —próximos— ruidos de motor y voces en megáfonos²⁸ ». Ces mots ont guidé, sans aucun doute, Blanca Baltés dans l'écriture cinématographique du texte dialogué, ponctué par les consignes criées par la réalisatrice dans un mégaphone : « ¡Silencio ! », « Rodando », « ¡Corten ! » ou « Retomamos ».

Il semble évident que le projet de Blanca Baltés s'appuie sur tous ces documents, tant certaines scènes de *Beatriz Galindo en Estocolmo* reposent sur l'intertextualité et le théâtre *Verbatim* ; la citation du document d'archives permet de donner une épaisseur historique au personnage de Concha Méndez, dramaturge et cinéaste qui dirige ici, à un double niveau, les personnages à la fois comédiennes de théâtre et actrices de cinéma. Celles-ci évoluent, « en troupe », dans des tableaux picturaux et des scènes musicales, qui évoquent tout à tour le modèle social-démocrate du Stockholm de 1937, la tristesse et la solitude de l'exil républicain, à Mexico, en 1960, et la joie du Madrid des années folles, capitale des *verbenas* et « du peppermint con garrapiñadas²⁹ ».

4 - Les femmes du siècle dernier . . . sur le devant de la scène actuelle

Beatriz Galindo en Estocolmo est une pièce mémorielle, une pièce de commande, qui apporte sur la scène théâtrale madrilène d'aujourd'hui, grâce à Ernesto Caballero, Blanca Baltés et

26. BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, op. cit., p. 21.

27. Ce texte de Concha Méndez, «Una visita a Elstree (1929)» est repris dans *Concha Méndez en su mundo...*, op. cit., p. 39-46.

28. *Concha Méndez en su mundo...*, *ibid.*, p. 124.

29. Voir les scènes inspirées par les *Verbenas* de Maruja Mallo, comme, par exemple, la scène 3. BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, op. cit., p. 43.

Carlos Fernández de Castro, le Madrid radieux de la Edad de Plata. Elle nous apparaît clairement comme une version *au féminin* de la pièce écrite en 2010 par José Ramón Fernández, *La colmena científica o El café de Negrín*, à l’occasion du Centenaire de la Residencia, et dont le texte a été réédité, en septembre 2021, par les éditions de la Residencia de Estudiantes de Madrid³⁰. Comme la pièce *La colmena científica...*, *Beatriz Galindo en Estocolmo* s’inscrit dans la démarche actuelle de « redécouverte, récupération et commémoration » de l’Avant-garde artistique. De la même façon, cette pièce peut apparaître comme le volet théâtral de l’exposition madrilène « Mujeres en vanguardia », qui s’est tenue en 2015-2016, et qui, partant de la Residencia de Estudiantes et de la capitale, deviendra itinérante, voyageant dans toute l’Espagne³¹. Création artistique, recherche scientifique et vulgarisation sont bel et bien indissociables.

Dans chacune de ces pièces et rétrospectives, le propos est de permettre au plus grand nombre, notamment les plus jeunes, de découvrir une période de progrès et des figures pionnières, *capitales*. « Mujeres de hace un siglo en el siglo de hoy », ce titre d’une conférence qui s’est tenue en 2021 dans les salons de la Residencia de Estudiantes — dans lesquels s’invitaient Isabel Oyarzábal et Concha Méndez, il y a un siècle —, nous semble bien résumer le lien entre les deux périodes et le rôle de la transmission qui préside à la création *Beatriz Galindo en Estocolmo*, comme le souligne Blanca Baltés dans sa note d’intention, « Según su momento, según el nuestro : relatividad siempre » :

Antes de 1936 había una pujanza creadora, comprometida, activa y librepensadora de no pocas mujeres españolas. Redescubrir su legado es de justicia y troca el doloroso olvido en orgullo de presente. Toda mi gratitud a Ernesto Caballero por haberme brindado la ocasión de conocerlas. Confío en que este proyecto contribuya a reconocerlas, charros al viento o barbiquejo abierto. Tanto da... El caso es saludar³².

5 - *Les Pionnières* : zoom sur les figures de Clara Campoamor et Victoria Kent

Beatriz Galindo en Estocolmo est une entreprise nécessaire, portée par un double combat, en miroir, pour que la cinquantaine de figures féminines mises en scène ne soient plus les

30. Rappelons que la pièce *La Colmena científica* est mise en scène par Ernesto Caballero, et jouée au CDN de Madrid, à l’automne 2010. Luis F. Jiménez la met au programme du Festival Don Quijote 2011, comme il le fera avec *Atlas de geografía humana*, en novembre 2013. Les deux pièces sont jouées, à Paris, sur la scène du Café de la Danse.

31. L’exposition « Mujeres en vanguardia », co-organisée par la Residencia de Estudiantes et Acción Cultural Española, apporte un éclairage capital sur le projet pédagogique de Francisco Giner de los Ríos et la Asociación para la Enseñanza de la Mujer, sur le fonctionnement de la Residencia de Señoritas et ses échanges avec les *colleges* nord-américains, et sur le rôle de la Junta para Ampliación de Estudios pour la création de réseaux internationaux. Voir le catalogue de l’exposition : *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario [1913-1936]*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiante, 2015.

32. BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo en Estocolmo...*, *op. cit.*, p. 11.

grandes oubliées de l'histoire des avant-gardes, mais, au contraire, des références capitales pour les nouvelles générations, avec Isabel Oyarzábal et Concha Méndez comme figures de proue. Le cas de Clara Campoamor et de Victoria Kent (deux des « cinq noms propres » de la pièce de Blanca Baltés) est particulier, dans la mesure où ce sont des noms plus connus du grand public. En effet, peut-être grâce à leur affrontement au Congreso de los Diputados lors du débat sur le suffrage féminin, en octobre 1931, ces deux figures-clefs sont moins souvent tombées dans l'oubli, notamment depuis une vingtaine d'années, où elles ont fait l'objet d'une redécouverte par le plus grand nombre. Il suffirait d'évoquer la salle Clara Campoamor inaugurée au Sénat depuis 2006, le téléfilm *Clara Campoamor, la mujer olvidada*, produit et diffusé par Radio Televisión Española en 2011 ou la plaque d'hommage à Victoria Kent posée par Manuela Carmena en 2017, pour commémorer son retour en Espagne quarante ans auparavant.

Sur le plan théâtral, la confrontation de Kent et Campoamor fait l'objet d'œuvres comme *Victoria viene a cenar* (Olga Mínguez Pastor, 2016), *Las raíces cortadas* (Jerónimo López Mozo, 2017), ou plus récemment, *El pecado mortal de Madame Campoamor* (Mario Hernández, 2018). Clara Campoamor apparaît également dans la quatrième saison de la série *Ministerio del Tiempo*, en 2020, qui avait déjà rendu hommage à « Las Sinsombrero » dans sa deuxième saison, en 2016, par une recreation — plus ou moins masquée — de l'exposition *Mujeres en vanguardia* et une énumération de ces femmes oubliées par l'Histoire. La tendance se consolide notamment en 2021 où l'on commémore l'arrivée du suffrage féminin en 1931 par des publications comme l'essai de Isaías Lafuente, *Clara Victoria*³³, ou de *Una mujer, un voto*, bande dessinée qui rend hommage au mouvement suffragiste espagnol et très particulièrement à Clara Campoamor³⁴.

L'œuvre de Blanca Baltés s'inscrit dans cette tendance de récupération de la mémoire historique, et inclut Kent et Campoamor en tant que personnages du film tourné par Concha Méndez, comme les figures tutélaires qui rendent visite à Isabel Oyarzábal à Stockholm; en même temps, dans la scène 8, Blanca Baltés les présente en tant que personnages historiques, les incluant d'ailleurs dans la rubrique « Agradecimientos », à la fin de l'œuvre, et rappelant leur confrontation célèbre à propos du suffrage féminin³⁵. A ces brèves notices biographiques font écho leurs présentations en tant que personnages dans le paratexte liminaire de la pièce. La dramaturge présente des portraits succincts et précis, soulignant certains traits de caractère. De Victoria Kent, elle dit : « no despierta grandes simpatías. Ni falta que le hace³⁶ », alors que Campoamor est définie comme « el verso más libre del republicanismo y feminismo español³⁷ ».

Les deux personnages, confrontés encore une fois car Kent et Campoamor réagissent de manière différente et proposent des solutions opposées à l'impasse dans laquelle se trouve le personnage d'Isabel, échangent sous la plume de Blanca Baltés des répliques rapides, remplies de vivacité et d'une ironie qui n'exclut pas les jeux de mots : « No ha de faltar la clara al rebufo de la

33. LAFUENTE, Isaías, *Clara Victoria : la crónica del debate que cambió la historia de las mujeres*, Barcelone, Planeta, 2021.

34. PALMER, Alicia, MAZORRIAGA, Montse, *Una mujer, un voto*, Barcelone, Garbuix Books, 2021.

35. « En Cortes [Victoria Kent] no defendió el sufragio universal, como sí hizo Campoamor, porque los votos de las mujeres irían a los partidos conservadores —como al final resultó—. », BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo en Estocolmo. Consejo de aquellas mujeres valientes...*, op. cit., p. 118.

36. *Ibid.*, p. 19.

37. *Ibid.*

yema³⁸ ». Mais elles font également preuve d'un respect et d'une admiration mutuelles, se reconnaissant en tant que pionnières dans la société espagnole — d'où l'évocation, comme ailleurs dans l'œuvre, d'autres noms d'intellectuelles qui ont joué un rôle dans l'émancipation féminine : Beatriz Galindo, bien sûr (« La Latina », l'un des « 5 noms propres » de la pièce, à la fois pseudonyme et double d'Isabel Oyarzábal Smith), María Espinosa de los Monteros, Concepción Arenal, Carolina Coronado, Ada Nilsson, Alexandra Kollontay, Zenobia Camprubí, Carmen Baroja, María de Maeztu Whitney, Margarita Nelken, Marie Blanchard, Lili Álvarez, tous ces noms devant être suivis d'un long etc.

L'opposition entre les deux personnages de Kent et Campoamor est aussi visuelle, vestimentaire : alors que Victoria Kent arrive sur scène « tocada y casi togada³⁹ », Baltés fait apparaître Clara Campoamor « discretamente, sombrero en mano », elle « Escucha sin ser vista⁴⁰ » ; Kent prie Isabel de l'excuser pour son arrivée tardive ; Campoamor s'insère dans leur conversation de manière inattendue, pour contredire Kent, avec entrain et indignation⁴¹. Ce contraste, comme celui entre Concha et Isabel, est non seulement une source de comicité, mais il sert aussi à peindre un portrait plus divers et nuancé de la génération de *modernas*. Une richesse de points de vue, d'aspirations, qui n'a pas échappé à José Andrés Rojo dans sa critique pour *El País* : « No siempre estaban de acuerdo entre ellas, y uno de los logros de la obra es mostrarlas discutiendo. Con qué brío, con qué inteligencia⁴² ». Leurs divergences ne leur interdisent pas d'agir ensemble pour exiger de l'ambassadeur, retranché dans son bureau, qu'il ouvre la porte à Isabel. Un détail de l'arrière-plan de la scène est particulièrement éloquent : le tableau *Un mundo*, de Ángeles Santos (1911-2013), qui apparaît pour amplifier le symbolisme de la scène ; le cube comme subversion de l'ordre préalable de l'univers — de l'ordre patriarcal aussi⁴³. La présence du tableau s'inscrit dans une série d'hommages aux artistes des avant-gardes espagnoles de la première moitié du xx^e siècle, comme c'est le cas de la *Mujer con abanico* de María Blanchard (scène 3⁴⁴), des tableaux de Remedios Varo (*Tránsito en espiral*, 1962) ou Rosario de Velasco (*Adán y Eva*, 1932). Le recours à la projection d'œuvres d'art s'inscrit, là encore, comme dans les scènes de *Verbatim*, dans une démarche clairement documentaire.

Quant aux dialogues énergiques entre les deux figures féministes, ils ont eux aussi une vocation historique : l'exemple le plus éloquent est cette longue tirade de Clara Campoamor dans laquelle le personnage énumère, et dans les moindres détails, les différents métiers qu'elle a exercés, tout comme ses difficultés pour accéder aux études universitaires : « Saqué la carrera y el bachiller cuando llevaba más de diez años trabajando. Fui modista, dependienta de comercio,

38. *Ibid.*, p. 84.

39. *Ibid.*, p. 79.

40. *Ibid.*, p. 81.

41. « ¿Y que se vaya de rositas, haciendo escarnio de todos los principios de la diplomacia universal? », *ibid.*, p. 84.

42. ROJO, José Andrés, « Beatriz Galindo : Las mujeres que combatieron en la República », *El País*, 4 février 2018. elpais.com/elpais/2018/02/03/opinion/1517671329_454683.html [2 février 2022].

43. Voir les didascalies de cette scène, très visuelle et documentaire : « A lo largo de las siguientes réplicas cobrará presencia « Un mundo », de Ángeles Santos, ese planeta cuadrado y vertiginoso en el que las mujeres hacen música y vuelan hasta las estrellas. Ese cuadro que hace añicos la imagen redonda ortodoxa del mundo y lo representa cuadrado, aristado, moderno, abierto al universo ». BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, op. cit., p. 88.

44. « Siguiendo indicaciones de Marie Blanchard [...] ISABEL se entrega de lleno al juego de figurar "Mujer con abanico" », *ibid.*, p. 35.

telefonista. Conseguí plaza como auxiliar de Telégrafos. Auxiliar femenino de segunda clase durante cinco años, en Zaragoza y San Sebastián [...] Nadie me regaló nada⁴⁵ ». Elle revendique ainsi ses origines modestes, sa situation bien moins privilégiée que celle de Kent ou Oyarzábal. Campoamor conclut avec la reprise de ce qui est probablement sa phrase la plus célèbre : « La libertad se aprende ejerciéndola⁴⁶ ». La finalité didactique de ces scènes où l'Histoire l'emporte sur la fiction est évidente.

6 - Actualité de *Beatriz Galindo* . . . : de « Las Sinsombrero » à #MeToo

La réception de *Beatriz Galindo en Estocolmo* (dont la première a eu lieu, rappelons-le, le 19 janvier 2018) permet de situer la pièce dans le contexte immédiat d'une période marquée par des mouvements comme Time's Up ou #MeToo — sans oublier que c'est précisément le 8 mars 2018 qu'a eu lieu la première grève féministe en Espagne. Les cinq actrices — Ana Cerdeiriña, Carmen Gutiérrez, Eva Higuera, Chupi Llorente, Gloria Vega — ont souligné ce besoin d'engagement, dans leur entretien avec Daniel Galindo pour Radio Nacional de España : « Por ser mujeres y por ser actrices estamos en una continua reivindicación [...] y en una necesidad de estar unidas⁴⁷ ». Elles insistent également sur l'urgence de rendre visibles ces « mujeres silenciadas », et rappellent le but explicite de la pièce : il s'agit d'inciter les spectateurs à mener leur propre enquête sur cette période. Elles évoquent aussi la dimension pédagogique de l'œuvre, en mettant l'accent sur l'exclusion de ces artistes et autrices des programmes d'enseignement, une question qui fait l'objet de nombreux débats en Espagne depuis quelques années. Un seul cas exceptionnel est souligné : celui de Maruja Mallo, personnage passé à la postérité, justement parce qu'elle a donné un surnom à cette génération de femmes, « las Sinsombrero » ; il s'agit là, justement, de l'un des points de départ de la création de *Beatriz Galindo en Estocolmo*.

La presse met en valeur le caractère fortement documentaire de la pièce : la critique du journal *ABC* parle de « teatro documento⁴⁸ », et, dans l'entretien avec la revue *Godot*, Blanca Baltés met l'accent sur le travail approfondi de recherche, puisant dans les essais (*La conspiración de las lectoras*, de José Antonio Marina et María Teresa Rodríguez de Castro, paru en 2009), et surtout le documentaire de Tània Balló, *Las Sinsombrero* (2015)⁴⁹. *Beatriz Galindo...* est saluée par la critique comme une œuvre contre l'oubli, cherchant à sauver ce groupe de femmes d'un double exil. Baltés

45. BALTÉS, Blanca, *Beatriz Galindo...*, op. cit., p. 87.

46. *Ibid.*

47. CERDEIRIÑA, Ana, GUTIÉRREZ, Carmen, HIGUERAS, Eva, LLORENTE, Chupi, VEGA, Gloria, « Mujeres protagonistas por derecho propio y un puñado de buen teatro », interview par Daniel Galindo, *La sala*, Radio Nacional de España, 19 janvier 2018. www.rtve.es/radio/20180119/mujeres-protagonistas-derecho-propio-punado-buen-teatro/1663020.shtml [2 février 2022].

48. GARCÍA GARZON, Juan Ignacio, « "Beatriz Galindo en Estocolmo" : me quito el sombrero, señoras », *ABC*, 12 février 2018. www.abc.es/cultura/teatros/abci-beatriz-galindo-estocolmo-quito-sombrero-senoras-201802090147_noticia.html [2 février 2022].

49. BALTÉS, Blanca, « Blanca Baltés : "Las mujeres del 27 sufrieron el peor de los exilios : el olvido" », interview par Álvaro Vicente, *Godot*, 18 janvier 2018. www.revistagodot.com/blanca-baltes-las-mujeres-del-27-sufrieron-el-peor-de-los-exilios-el-olvido [2 février 2022].

dit : « Las mujeres del 27 sufrieron el peor de los exilios : el olvido⁵⁰ ». En ce sens, il est intéressant de constater comment chacune des critiques publiées dans la presse prend le soin d'énumérer au maximum les figures féminines qui participent ou qui sont juste mentionnées dans la pièce⁵¹.

Le critique d'*El País* observe aussi que l'émotion suscitée par l'œuvre de Blanca Baltés se fonde sur une connaissance de l'Histoire, sur notre position de spectateurs qui contemplant les faits a posteriori et savent qu'une grande partie des exilés ne sont jamais retournés en Espagne, comme c'est le cas de l'héroïne, Isabel Oyarzábal. Comme le souligne José Andrés Rojo : « sabemos que la guerra la perdió la República, y que el franquismo se aplicó a demoler las conquistas de aquellas mujeres que ocupan el escenario⁵² ». *Beatriz Galindo en Estocolmo* est une œuvre de justice artistique, en quelque sorte, pour compenser une injustice historique, à laquelle s'ajoutent le long oubli des institutions et un travail sur la mémoire de la dictature tardif et encore trop lacunaire. *Beatriz Galindo...* vient combler un manque dans la culture espagnole, ce qui pourrait expliquer son succès et son actualité, comme le prouve la reprise de la pièce, entre 2020 et 2022, par la compagnie théâtrale « Actrices Sin Papel. Teatro⁵³ ». Et la programmation de cette pièce par le Centre Culturel Enrique Tierno Galván de la ville de Leganés, dans le cadre de la Journée Internationale de la Femme Travailleuse, au mois de mars 2022 (8M#ElFeminismoEsAbolicionista#DerechoParatodas#TodosLosDías), fait de l'œuvre de Blanca Baltés une pièce *capitale*, emblématique du combat féministe espagnol d'aujourd'hui, qui se nourrit du combat des *modernas* du siècle dernier :

El texto de la obra de teatro recupera la memoria de las grandes mujeres españolas que contribuyeron desde todos los ámbitos culturales, artísticos, políticos a la Edad de Plata de España. A estas mujeres se les identifica como "Las Sin Sombrero", todas pertenecientes a la 2ª República Española, omitidas (salvo excepciones) en la historia de España, haciendo del texto de Blanca Baltés una herramienta de justicia histórica⁵⁴.

50. *Ibid.*

51. Les critiques soulignent la grande quantité de personnages qui ont été mises à l'écart par Blanca Baltés, dans un souci évident de synthèse dramaturgique : « Todas no caben, como no caben casi en las costuras de este inteligente y necesario homenaje teatral de tan cuidada factura », GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, « "Beatriz Galindo en Estocolmo" : me quito el sombrero, señoras », *op. cit.*

52. ROJO, José Andrés, « Beatriz Galindo : Las mujeres... », *op. cit.*

53. La pièce « féministe » *Beatriz Galindo en Estocolmo* est reprise par cette compagnie « Actrices sin papel » et jouée dans plusieurs centres culturels, entre 2020 et 2022. www.madridcultura.es/evento/54588/teatro-actrices-sin-papel-acute [11 juin 2022].

54. Voir la programmation de ce centre culturel de Leganés : « Continuando con la programación del 8 de marzo (Día de la Mujer Trabajadora) en Leganés, para el próximo sábado 19 de marzo a las 20:00, tenemos la obra de teatro feminista "Beatriz Galindo en Estocolmo" de Blanca Baltés, de la mano de la compañía de teatro 'Actrices sin papel'. Esta representación teatral se realizará en el Centro Cívico Enrique Tierno Galván en La Fortuna ». ocioenleganes.es/evento/teatro-feminista-beatriz-galindo-en-estocolmo [11 juin 2022].

4. Témoignages

Compte-rendu. Juan Mayorga, *Le Cartographe*

**Inés Martín Pérez, Daura Méndez Hernández et
Juliette Rivet &
Victoire Boureille, Lilou Picou-Bellier, Amina Timera et
Alexis Vilatte**

*Étudiantes du Master 2 Professionnel-Langue Française Appliquée, U.F.R. de Langue
Française de Sorbonne Université &
Étudiants de deuxième année de Licence LLCER-Espagnol, U.F.R. Études ibériques et
latino-américaines de Sorbonne Université¹*

Référence : Juan MAYORGA, *Le Cartographe*, Théâtre de l'Opprimé, Paris, automne 2021. Mise en scène, Hervé PETIT, directeur de la Compagnie La Traverse, traduction, Yves LEBEAU. Théâtre de l'Opprimé, Paris 12^e, du 8 au 19 décembre 2021².

1. Les sorties-théâtre des 8 et 12 décembre 2021 au Théâtre de l'Opprimé ont été proposées aux étudiants et organisées par leur enseignante, Isabelle Cabrol, dans le cadre des cours de Littérature comparée (« La mise en scène du féminin entre histoire collective et mémoire de l'intime (2010-2021) », Master 2-Langue Française Appliquée) et Littérature contemporaine (« Le théâtre contemporain espagnol et la question de l'émancipation féminine », Licence 2-LLCER-Espagnol), à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Le 4 octobre 2019, les étudiants d'une promotion antérieure de ces mêmes cours assistaient déjà à la lecture-spectacle de la pièce *Le Cartographe*, accompagnés par les enseignantes Isabelle Cabrol et Corinne Cristini, qui soutiennent les créations d'Hervé Petit, depuis l'année universitaire 2014-2015.
2. *Le Cartographe* est une création de la compagnie La Traverse, en collaboration avec la Compagnie J'irai Marcher Sur les Toits et DLM Productions, au Théâtre de l'Opprimé, Paris 12^e arrondissement (la pièce a été programmée pour la Saison 2020/21, puis reportée à la Saison 2021/2022, en raison des restrictions liées au contexte sanitaire). La traduction d'Yves Lebeau est publiée aux éditions Les Solitaires intempestifs. Dramaturgie/Scénographie : Christiane Clairon-Lenfant. Distribution : Myriam Allais, Laurent

LE VIEIL HOMME : S'il m'arrivait quelque chose, tu sais où les trouver. Elles seront à toi, j'en ai parlé à ton père. Les cartes murales aussi. Ta grand-mère n'aimait pas les voir au milieu des portraits de famille, pour moi elles font partie de la famille. Varsovie 1874, quand fut instauré le numérotage des maisons. Ils n'ont pas fait ça pour faciliter la tâche du facteur, c'était pour savoir où trouver les gens. Carte de la première partition de la Pologne, en 1772. Carte de la langue allemande en 1932. Carte du traité d'amitié entre Hitler et Staline, le 28 septembre 1939. Et l'on s'étonne de ce qui nous arrive ? Ce qui se passe en ce moment, tout était prévu sur ces cartes. Penche-toi : tu ne sens pas le danger ? Tu ne sens pas que la catastrophe est imminente ?

LA PETITE : Si.

LE VIEIL HOMME : Nous n'avons pas su les lire à temps. Comment avons-nous pu être aussi aveugles ?

LA PETITE : ...

Juan Mayorga, *Le Cartographe (Varsovie, 1/400 000)*, traduit par Yves Lebeau, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.

Le 8 décembre 2021 au soir, le froid parisien s'est installé dans la capitale. Nous entrons dans le Théâtre de l'Opprimé, dans le XII^e arrondissement, et, dès le premier coup d'œil, nous avons l'impression d'arriver, pas vraiment dans l'entrée d'une salle de spectacle, mais plutôt dans un salon, familial et accueillant : sur un vieux canapé, un couple boit un verre de vin, juste à côté du bar où s'affaire le serveur du café ; une table en bois fait office de billetterie ; plusieurs groupes d'élèves et d'étudiants sont accompagnés par leurs enseignants ; pas de doute, nous sommes bien dans un lieu où le théâtre œuvre à la « transformation sociale », comme le prônait Augusto Boal. Nous sommes impatientes d'assister à la représentation d'une pièce du dramaturge espagnol Juan Mayorga, dans une traduction française d'Yves Lebeau et une mise en scène d'Hervé Petit, le directeur de la compagnie La Traverse. En parcourant le programme de la soirée, nous nous arrêtons sur la présentation de Juan Mayorga, un dramaturge espagnol de premier plan : Prix National de Théâtre 2013, il enseigne la dramaturgie et la philosophie à l'École Royale Supérieure d'Art Dramatique de Madrid ; il est en France le dramaturge espagnol vivant le plus reconnu et plusieurs de ses pièces y ont été mises en scène par Jorge Lavelli : *Himmelweg*, *Le Garçon du dernier rang*, *Lettres d'amour à Staline*³.

Bariteau, René Hernandez, Raphaël Mondon, Hervé Petit, Charlotte Pradeilles, Céline Rotard Prineau et Nicolas Thinot. Action financée par la Région Ile-de-France et les soutiens de l'INAEM, de l'Ambassade d'Espagne, de l'ADAMI, de la Spedidam et de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah. La lecture-spectacle de la pièce *Le Cartographe*, avait déjà été proposée au public, au Théâtre de l'Opprimé, le 4 octobre 2019 (avec le soutien de l'Ambassade d'Espagne à Paris).

3. Nous renvoyons ici au « Dossier pédagogique » de la pièce, conçu par Hervé Petit, Caroline Siarry et Manuela Dufour. docplayer.fr/amp/213828047-La-cie-la-traverse-presente-le-cartographe-de-juan-mayorga-du-8-au-19-decembre-2021.html [7 juin 2022]. Voir également le « Dossier artistique » de

Ce soir, c'est *Le Cartographe* qui est à l'affiche du T.O., une pièce de théâtre historique qui aborde l'une des périodes les plus sombres de l'histoire du xx^e siècle, la Shoah et le Ghetto de Varsovie.



FIG. 1 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Ariane Elmerich. Comédien : René Hernandez⁴.

Dès le début de la représentation, nous sommes transportés à Varsovie, aux xx^e et xxi^e siècles : Blanche, dans la capitale polonaise d'aujourd'hui, se passionne pour la cartographie du ghetto juif de la Seconde Guerre mondiale. Ses recherches la mènent à une légende, celle d'un cartographe qui, dans les années 1940, a enseigné son art à sa petite-fille Déborah. Celle-ci aurait cartographié le ghetto avant sa destruction. Les deux époques se croisent et dialoguent sur scène, et nous emmènent sur les chemins de l'oubli et du souvenir. Ode au devoir de mémoire, au personnage du cartographe et au pouvoir de ses cartes, la pièce nous conduit par-delà les frontières de l'Espagne et entraîne le spectateur dans de multiples formes du chronotope.

La ville de Varsovie est, en effet, un chronotope ; le temps est cristallisé dans l'espace. Blanche se rend compte que l'histoire du ghetto se manifeste dans la ville elle-même, et ce plus d'un demi-siècle après. Il en va de même avec les cartes : elles donnent à voir ce que veut présenter le cartographe, mais elles sont surtout révélatrices de l'époque et de la société dans lesquelles la carte a été créée. Ainsi, La Petite — Déborah enfant ? Nous nous poserons la question jusqu'à la fin de

la pièce. docplayer.fr/amp/213828047-La-cie-la-traverse-presente-le-cartographe-de-juan-mayorga-du-8-au-19-decembre-2021.html [7 juin 2022].

4. Nous remercions vivement Hervé Petit, directeur de la compagnie La Traverse, qui nous a transmis les photos du spectacle — signées par Alain Brisse et Ariane Elmerich —, nous donnant l'autorisation de les reproduire dans ces pages de comptes-rendus.



FIG. 2 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : René Hernandez et Céline Rotard Prineau.

la pièce —, réalise une carte codée sur les dalles du sol, pour que les Allemands ne puissent pas la lire. Le spectateur découvre, au fur et à mesure, que la carte est éminemment politique, qu'elle peut être une arme de propagande, ou même diplomatique, au-delà du message transmis sur l'espace et le temps.

De cette façon, il nous est impossible de dissocier les cartes du devoir de mémoire. Dans la pièce, la carte perd son rôle de simple représentation géographique et devient le fil conducteur, le témoignage d'une époque et la mémoire du passé. C'est pourquoi le personnage de Blanche recherche si ardemment ce passé, car le souvenir y est inclus, et c'est sa reconstruction qui permettra la guérison. Reconstruire l'histoire et se souvenir de ce qui s'est passé, cette démarche lui permettra d'atteindre un état de paix avec l'histoire du ghetto de Varsovie, mais surtout, de surmonter la mort de sa fille, un événement qui est révélé au spectateur à la fin de la pièce : la reconstruction du passé fait surgir les silences, elle réveille la parole et affecte le présent.



FIG. 3 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : Charlotte Pradeilles et Nicolas Thinot.

Chacun des personnages représente une époque. Le passage du temps des quelques années de la Seconde Guerre mondiale est suggéré par les descriptions que fait la petite fille à son grand-père de la situation du ghetto, et se matérialise par la dégradation du costume du personnage de La Petite : elle perd peu à peu ses chaussures et sa veste. Dans le cas des personnages de Blanche et de son mari, nous percevons l'opposition entre le présent et le passé. D'un côté, Renaud (le mari, attaché d'Ambassade à Varsovie) est celui qui incarne le temps actuel, et le spectateur a l'impression qu'il est superficiel, qu'il ne se préoccupe de rien d'autre que de son travail. Ses vêtements décontractés — comme son jean —, et sa façon de parler, spontanée, font de lui un personnage désintéressé par le passé. De l'autre côté, Blanche est obsédée par ce passé, par le souvenir, et elle nous apparaît dans un état flottant. Avec ses vêtements neutres, en particulier des robes fluides, elle se déplace tout le temps sur la scène, ce qui fait référence à sa quête dans le passé. Cette quête fait d'elle un personnage instable, en mouvement vers le souvenir. Les autres personnages s'installent eux aussi dans différentes époques, très identifiables par le spectateur : le ghetto de Varsovie à partir de 1940, le communisme en Pologne dans les années 1960 et 1980, la chute du régime communiste au début des années 1990 et, finalement, le temps présent.



FIG. 4 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : Charlotte Pradeilles et Myriam Allais.

Cette frise chronologique aux événements entremêlés se matérialise par la construction spatio-temporelle : selon les scènes, les époques se croisent. Elles sont très bien représentées sur le plateau grâce à des projections des dates sur le mur, lors de l'apparition d'une époque pour la première fois, telles des didascalies en images, silencieuses. L'espace scénique est vide au début de la pièce, hormis un dispositif de panneaux verticaux, qui tracent des lignes de fuite, comme sur un tableau, une photo ou une carte justement : les personnages investissent peu à peu l'espace, tout comme les objets — des cartes, des photos, des tables, tous empreints du passé. L'époque actuelle occupe l'avant-scène, alors que le jeu qui correspond à la période des années 1940, autour du petit pupitre en bois du Vieil Homme, se cantonne au côté jardin. Le centre et le côté cour de la scène sont réservés aux autres époques qui apparaissent dans la pièce (années 60, 80, 90 et période actuelle, donc). De cette manière, le temps et l'espace fusionnent, et le spectateur associe une époque à des comédiens, aux objets et aux espaces.



FIG. 5 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Ariane Elmerich. Comédiens : Myriam Allais et Laurent Bariteau.

Cette retranscription des époques qui passent, se répondant les unes aux autres, nous a permis de rapprocher cette pièce du théâtre documentaire, même si elle ne relève pas du théâtre Verbatim ; certes, dans chaque scène, la fiction sous-tend l'intrigue, mais dans un dialogue avec l'Histoire. Et la quête de Blanche est en soi une quête documentaire, à laquelle répondent les scènes dédiées à la légende des années 40 : La Petite, en expliquant la situation du ghetto au Vieil Homme (son grand-père, le cartographe), l'explique au public. Quant à Samuel, le commissaire d'une exposition de photos sur le ghetto à l'intérieur d'une synagogue qui a survécu, et Tarwid, instituteur à la retraite devenu antiquaire et collectionneur de « 581 objets du Ghetto », ils sont tous deux des personnages-clefs, qui incarnent, chacun à leur façon, le rôle de l'archiviste et, ce faisant, posent la question de la transmission de la mémoire historique.



FIG. 6 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : Charlotte Pradeilles et Laurent Bariteau.

La scénographie n'est jamais cachée au spectateur ; sa mise en place rythme la compréhension spatio-temporelle de chaque scène. Par ailleurs, la lenteur des dialogues, les silences et les couleurs neutres donnent à la pièce l'impression d'une certaine monotonie, ce qui renvoie aussi à la période du communisme représentée (nous pensons notamment aux scènes où apparaît le personnage de Déborah, la cartographe dissidente, dans son travail falsifié par le régime — face à Molak, fonctionnaire politique au département de cartographie —, ou lors des interrogatoires par Dubowsky, fonctionnaire de la police politique). De plus, nous avons pu remarquer une unique technique d'éclairage des différents espaces de la scène, qui rappelle l'éclairage de la projection d'un film au cinéma, et peut nous renvoyer au caractère documentaire de la pièce, ainsi qu'au point de départ de l'intrigue : l'exposition des photos du ghetto dans cette synagogue de Varsovie.

Le Cartographe montre au spectateur qu'il est possible de cartographier des espaces, des périodes et des événements historiques, mais aussi des corps et des vies : le corps est le support sur lequel se déroule la vie de chacun. Nous pensons à Blanche qui cartographie la vie et la mort de sa fille dans les contours de son corps. Elle a, en effet, porté la vie de sa fille physiquement, et son corps devient le chronotope de toute sa vie, où se mêlent espace et temps, comme la ville où l'espace urbain donne à voir le passage des époques et de l'Histoire. Or, si Varsovie est marquée au fer rouge par le ghetto de la Seconde Guerre mondiale, blessure que Blanche tente de guérir par le souvenir, sa recherche la mène à tenter de guérir sa propre blessure par la cartographie : faire une carte sur la disparition de sa fille, Aurore, et ce qui l'y relie. L'importance de l'introspection et la compréhension de ce message sont cristallisées dans la figure de Renaud, le mari, qui, après avoir été en contraste total avec sa femme Blanche, lui demande finalement de dessiner ses contours pour commencer sa propre carte et entreprendre sa propre quête.



Fig. 7 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Ariane Elmerich. Comédiens : Charlotte Pradeilles et Raphaël Mondon.



FIG. 8 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Ariane Elmerich. Comédiens : Charlotte Pradeilles et Nicolas Thinot.

Enfin, il nous a semblé intéressant que les personnages principaux de la pièce soient des femmes : le métier de cartographe qui, dans notre imaginaire collectif, est exercé essentiellement par des hommes, est ici transmis à une femme par la figure du grand-père (le Vieil Homme). Cette pièce nous montre comment il est étroitement lié au genre féminin et comment il constitue toute une métaphore du corps de la femme. Dans *Le Cartographe*, le devoir de mémoire est entrepris par des femmes courageuses, qui portent dans leur trajectoire et dans leur corps les blessures et la nécessité de ce processus fondamental. Elles mettent la réflexion et la mémoire en mouvement : le personnage de Déborah (la cartographe dissidente, dans la Pologne communiste) poursuit avec obstination une démarche aussi politique que personnelle, jusqu'aux années 90 (elle affronte alors Darko, fonctionnaire de la Pologne post-communiste, pour qu'il l'envoie dans une capitale en guerre, Sarajevo, afin que ses cartes protègent les assiégés), une démarche dont Blanche est l'héritière, puisque la transmission est au cœur de la pièce.



FIG. 9 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : Myriam Allais et Raphaël Mondon.

Le devoir de mémoire est matérialisé dans cette pièce par la carte. Or, la pièce elle-même opère un devoir de mémoire. Le fait de représenter la reconstruction d'un passé permet, en soi, d'œuvrer à la transmission de ce passé. Rappelons que la pièce constitue pour le spectateur un support, tout comme la carte l'est pour Blanche, et que, au-delà du message délivré, il dévoile surtout les modes de pensées de la société dans laquelle évolue le dramaturge. Comme le rappelait le physicien Michel Laguës, en février 2019, dans l'émission *Les Chemins de la Philosophie*, sur France Culture, nous évoluons aujourd'hui dans une société marquée par l'hypermnésie⁵. Ainsi, si la pièce *Le Cartographe* s'inscrit dans cette époque d'*hyper mémoire*, la légende elle-même pose question. A-t-elle réellement existé ? Dans le fond, peu importe : si oui, la démarche du Cartographe peut être comprise comme les prémices de cette époque ; et sinon, son invention est l'illustration même de cette conception du temps et de l'histoire par notre société. Enfin, comme le montre si bien Wajdi Mouawad dans sa dernière pièce *Mère*⁶ — un dramaturge dont les créations sont régulièrement à

5. *Les Chemins de la philosophie*, Épisode du mardi 19 février 2019, par Géraldine Mosna-Savoye et Adèle Van Reeth, France Culture, Paris. www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/des-livres-aux-ordinateurs-ou-stocker-nos-souvenirs-7168668 [7 juin 2022]. Michel Laguës a co-écrit, avec Denis Beaudouin et Georges Chapoutier, *L'invention de la mémoire*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

6. Cf. Présentation de la création de Wajdi Mouawad, *Mère*, à La Colline-Théâtre National, du 19 novembre au 30 décembre 2021 : « *Mère* est le troisième opus du cycle *Domestique*, après les solos *Seuls* et *Sœurs* et avant la création de *Père et Frères*. À partir d'éléments autobiographiques, Wajdi Mouawad

l'affiche du Centro Dramático Nacional de Madrid, comme celles de Juan Mayorga —, le théâtre permet d'interroger l'Histoire tout en s'éloignant du réalisme, en explorant les frontières de la mémoire intime et de la mémoire collective.

Inés Martín Pérez, Daura Méndez Hernández et Juliette Rivet (compte-rendu de la représentation du *Cartographe*, T.O., Paris, le 8 décembre 2021, le soir de la première).

déploie une fiction dans laquelle le regard d'un enfant de 10 ans observe le croisement de l'histoire d'une famille en exil avec la grande histoire», La Colline-Théâtre National, Paris, Saison 2021/2022. www.colline.fr/spectacles/mere [7 juin 2022].



FIG. 10 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Ariane Elmerich. Comédiens : Myriam Allais et Charlotte Pradeilles.

Le Cartographe mêle avec beaucoup de justesse la grande et la petite histoire. Dans le contexte de génocide des juifs par les nazis pendant la Seconde Guerre mondiale, nous suivons une petite fille et un vieux cartographe qui tentent de survivre dans le ghetto. En parallèle, nous voyons l'histoire d'une jeune femme du XXI^e siècle qui s'intéresse à la vie de ces deux personnages.

La pièce est jouée comme un conte raconté au coin du feu par des acteurs nous invitant à réfléchir sur l'évolution de leurs personnages vivant sous la répression. Pour que le souvenir ne s'efface pas, la scénographie utilise des cartes comme média de la mémoire. Grâce à l'emploi de *flash-backs*, le spectateur perçoit les conséquences du passé sur le présent. L'œuvre nous maintient en éveil grâce aux différentes temporalités représentées et au mystère qui enveloppe la frontière entre fiction et réalité.

Lilou Picar-Bellier



FIG. 11 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : René Hernandez et Céline Rotard.

Dans une atmosphère intimiste et une mise en scène dépouillée, cette représentation nous transporte dans le temps. On assiste à la mise en scène des lignes de vie qui se croisent ou s'ignorent ; on devine les liens entre les histoires intimes et l'Histoire avec une majuscule ; on peut même y voir une évolution féminine. Cette pièce — mémoire du Ghetto de Varsovie —, nous invite à en savoir plus sur cette période, et sur cette légende qui sert de fil rouge. Le travail de documentation et recherche est si bien transmis au spectateur que l'on se demande si le personnage de La Petite a réellement existé.

Alexis Vilatte



FIG. 12 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : René Hernandez et Céline Rotard.

La voix d'une enfant (La Petite, une apprentie-cartographe) ne faisant que ce que lui dicte son grand-père (Le Vieil Homme, le cartographe du ghetto), sans pour autant se rendre compte de la valeur que son dévouement aura dans le futur... Dans le rôle de La Petite, la comédienne Céline Rotard Prineau a su me transporter jusqu'à ses côtés dans son périple pour cartographier les rues du Ghetto de Varsovie, avec comme seul bagage les conseils de son grand-père. Quant à la persévérance de Blanche, qui a su franchir le mur d'obstacles que lui impose son mari pour la dissuader de retrouver cette petite fille et lui rendre justice, elle prouve à quel point il est important de préserver la mémoire de l'Histoire pour la partager, à notre tour.

Amina Timera



FIG. 13 : © C^{ie} La Traverse. Photographe : Alain Brisse. Comédiens : Myriam Allais et Hervé Petit.

Ce qu'il y a de plus dur pour le travail du cartographe, qui consiste à observer et représenter, c'est de faire des choix : « *definitio est negatio* », répète le personnage du Vieil Homme. Cette pièce de théâtre historique nous offre une vision métaphorique d'une époque troublée, dans laquelle les différentes cartes s'entremêlent, pour former finalement une seule et même carte. La carte comme survie de la mémoire; la carte comme support de toutes les histoires et de tous les sillons de l'Histoire; l'importance de la transmission du savoir cartographique, pour tous ceux qui ne veulent pas que leur histoire et leur combat tombent dans l'oubli.

Victoire Bourreille



FIG. 14 : © C^{ie} La Traverse. Comédiens : Céline Rotard, Raphaël Mondon, Charlotte Pradeilles, Laurent Bariteau, René Hernandez, Myriam Allais, Hervé Petit et Nicolas Thiot.

L'opportunité de pouvoir échanger avec les comédiens de la compagnie, à la fin de la pièce, au lieu de nous laisser sur une fin de pièce, est merveilleuse. Un grand merci au Théâtre de l'Opprimé de nous avoir accueillis et fait voyager, le temps d'une soirée !

Lilou P.-B., Alexis V., Amina T. et Victoire B. (compte-rendu de la représentation du *Cartographe*, T.O., Paris, le dimanche 12 décembre 2021).

II / *Varia*

Le fado, objet sonore insolite dans le cinéma muet portugais : immoralité et « attraction »

Agnès Pellerin

Docteure en études cinématographiques de l'Université Paris 8. Chercheuse post-doctorante, membre scientifique de la Casa Velázquez-EHEHI (2021-2022) / Instituto de Ciências Sociais-Universidade de Lisboa.

Résumé : Plusieurs films du cinéma muet portugais des années 1920 et du début des années 1930 reflètent la nouvelle popularité du fado, à une période où sa promotion en « chanson nationale » suscite encore de nombreuses polémiques. Ces films esquissent, chacun à leur manière, l'intégration de ce genre musical subversif dans le récit urbain de la modernité, depuis sa circulation licencieuse dans les milieux marginaux de Lisbonne jusqu'à sa professionnalisation dans le cadre des nouveaux loisirs qu'offre la capitale portugaise.

Comment le cinéma muet se saisit-il de cet objet sonore insolite ? Plusieurs exemples, analysés ici, montrent comment le cinéma

« absorbe » la charge immorale du fado à travers un traitement qui évoque l'illusionnisme ou l'« attraction » cinématographique. Cela, même si le cinéma évolue vers un mode de représentation plus neutre qui fait de ce chant un simple motif du nouvel espace public partagé de la capitale portugaise, que le cinéma donne à voir en miroir à ses habitants.

Mots-clés : Fado, histoire et critique ; Cinéma muet ; Musique et cinéma ; Cinéma portugais ; Lisbonne au cinéma.

Resumo: Vários filmes do cinema mudo português dos anos 20 e início dos anos 30 refletem a nova popularidade do fado, numa altura

em que a sua promoção como "canção nacional" ainda é polémica. Estes filmes esboçam, cada um à sua maneira, a integração deste género musical subversivo na narrativa urbana da modernidade, desde a sua circulação licenciada nos círculos marginais de Lisboa até à sua profissionalização no contexto das novas atividades de lazer oferecidas pela capital portuguesa.

Como é que o cinema mudo lidou com este objecto sonoro invulgar? Vários exemplos, aqui analisados, parecem mostrar que o cinema "ab-

sorve" a carga imoral do fado através de um tratamento próximo do ilusionismo ou da "atração" cinematográfica. Isto, apesar de o cinema evoluir para um modo de representação mais neutro que faz desta canção um simples motivo do novo espaço público da capital portuguesa, que o cinema espelha aos seus habitantes.

Palavras-chave: Fado, história e crítica; Cinema mudo; Música e cinema; Cinema português; Lisboa no cinema.

Plusieurs réalisations du cinéma muet portugais des années 1920 et du début des années 1930¹ reflètent la nouvelle popularité du fado, à une période où sa promotion comme « chanson nationale » suscite encore de nombreuses polémiques. Ces films esquissent, chacun à leur manière, l'intégration de ce genre musical dans le récit urbain de la modernité, depuis sa circulation licencieuse dans les milieux marginaux de Lisbonne jusqu'à sa professionnalisation dans le cadre des nouveaux loisirs qu'offre la capitale portugaise. L'« inscription du fado dans le code génétique du cinéma portugais »² ne s'est pas faite sans résistance. En effet, cette musique portuaire, initialement dansée, apparue au Brésil dans le second quart du XIX^e siècle est loin d'avoir trouvé sa pleine légitimité culturelle. Comme de nombreuses musiques « vernaculaires » (tango, rébético), le fado participe d'abord d'un « contrepoint cacophonique »³, plutôt qu'exotique, qui bouleverse alors l'espace sonore des sociétés hégémoniques. Par son caractère syncopé, ses suspensions rythmiques, ses paroles improvisées, son apprentissage autodidacte, il se distingue radicalement des modèles philharmoniques européens. Qui plus est, le thème du « destin » qui occupe une large place dans ses paroles, suscite la méfiance parmi les intellectuels, souvent condescendants à son égard, car ils y voient, surtout avant l'avènement de la République en 1910 « un indice de décadence morale et un obstacle au réveil d'une conscience politique régénératrice parmi les Portugais — le grand objectif idéologique et politique d'une génération en rupture croissante avec le statu quo de la Monarchie constitutionnelle ».⁴

Par ailleurs, le fado, comme performance, s'écarte du paradigme de la ruralité, dominé par le rythme régulier du travail ; il donne une visibilité aux nouvelles catégories sociales de la ville

1. Cette publication est basée sur un travail de recherche mené dans le cadre de ma thèse de doctorat. Voir PELLERIN, Agnès, « Représenter le peuple : la chanson dans le cinéma portugais », thèse de doctorat en Études cinématographiques, sous la direction de Mathias Lavin et Dork Zabunyan, Université Paris 8 — Vincennes Saint Denis, 2021.

2. BAPTISTA, Tiago, *Ver Amália*, Lisboa, Tinta da China, 2009, p. 20.

3. DENNING, Michael, *Noise uprising. The audiopolitics of a world musical revolution*, Londres, Verso, 2015, p. 106.

4. NÉRY, Rui Vieira, *Para uma história do fado*, Lisboa, Público, 2004, p. 140.

industrielle, inscrites dans l'élasticité du tissu urbain nocturne. Or, au Portugal, la culture populaire reste longtemps « synonyme de ruralité, excluant les villes et les couches populaires urbaines »⁵ - prolongeant le « nationalisme culturel » du XIX^e siècle.

Pour toutes ces raisons, le fado reste, dans les premières décennies du XX^e siècle, un « concentré d'altérité (...) Il évoque des images d'exclus, des réalités marginales : le gitan, le nègre, le maure, la prostituée. Il est la matérialisation des peurs de la société bourgeoise qui consolidait son pouvoir au moment-même de la naissance du fado en tant que genre ».⁶

Comment le cinéma muet se saisit-il de cet objet sonore insolite – qu'il contribue à typifier comme élément indissociable de l'image de Lisbonne, et dont il matérialise la distorsion sociale, souvent mythifiée à l'époque par ses caricaturistes et détracteurs ?

Après avoir posé en préambule quelques éléments de caractérisation de cet objet sonore dans le cinéma muet (partie 1), nous montrerons, à travers trois exemples (*O Fado*, de 1923, *Fátima Milagrosa*, de 1928 et *Alfama a velha Lisboa*, de 1930), comment le cinéma semble « absorber » l'immoralité du fado à travers un traitement cinématographique qui évoque l'illusionnisme ou l'« attraction »⁷ (partie 2). Selon Eisenstein, celle-ci manifeste, entre autres, la volonté d'un cinéaste de maîtriser un « effet » sensoriel, autonome de l'action, produit de manière précise, via une « exhibition monstrative », un choc émotionnel qui ré-attise l'attention du spectateur en l'éloignant du travail de recomposition narrative.

En contrepoint de ces processus, nous verrons comment le film-document *Lisboa Crónica anecdótica* (1930) marque l'évolution du thème du fado vers un mode de représentation plus neutre qui en fait un simple motif pluriforme du nouvel espace public partagé de la capitale portugaise, que le cinéma donne à voir en miroir à ses habitants (partie 3).

1 - Caractériser la présence du fado dans le cinéma muet

Les liens entre fado et cinéma muet rappellent que celui-ci ne fut jamais une expérience assimilable à un silence « blanc »⁸. Par ailleurs, en tant que chanson, le fado est, comme cela se vérifie à l'échelle internationale, utilisé comme outil de promotion et d'appropriation démocratique du cinéma⁹, chanté lors des entractes qui ponctuent les séances. En témoigne le contrat d'engagement d'Alfredo Marceneiro en 1924, par le Chiado Terrasse¹⁰ ; le fadiste, déjà célèbre, y attire le public et

5. LEAL, João, *Etnografias portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional*, Lisboa, Dom Quixote 2000, esp. p 28-61.

6. SILVA, Manuel Deniz, « *La musique a besoin d'une dictature* » : musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945), thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Christian Corre, Université Paris 8, 2005, p. 210

7. EISENSTEIN, Sergueï, « Le montage des attractions au cinéma » [1924], *Au-delà des étoiles*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

8. MOURE, José, « Du silence au cinéma », *MEI Médiation et information*, n° 9, 1998, p. 25.

9. BARNIER, Martin, *Bruits, cris, musiques de films, Les projections avant 1914*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

10. FELIX, Pedro dans Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2010 [Entrée Marceneiro].

sa présence contribue à démystifier la figure du « fadista », ainsi déplacée des recoins obscurs des vieux quartiers mal famés de la ville vers les salles de cinéma modernes.

Outre sa performance dans les salles, soulignons que la présence du fado à l'écran se signale systématiquement à l'image par la présence de son instrument caractéristique d'accompagnement, la guitare portugaise (*guitarra*), qui devient alors une véritable métonymie du genre et qui, dans le cinéma muet, le distingue des autres genres chantés.

Les paroles des fados, quant à elles, sont parfois transcrites dans les intertitres, qui peuvent jouer ponctuellement un rôle de dialogues. Leur graphisme (contrairement aux sous-titres plus tardifs) ne permet pas nécessairement de dissocier, via les italiques, les paroles chantées du récit filmique, laissant au spectateur le travail de discernement de ces différents registres. Il arrive que le chant soit signalé par une inversion momentanée des couleurs (lettres des paroles en noir sur fond blanc, comme c'est le cas dans *A Rosa do Adro* (Georges Pallu, 1919) restauré et réédité par la Cinémathèque portugaise en 2020. Mais la plupart du temps, seul le format strophique et versifié matérialise le poème ; les quatrains étant d'ailleurs souvent divisés en deux pour une question de lecture et d'espace disponible. Ainsi, les paroles, du fait de leur longueur, sont souvent parcellaires et donnent avant tout l'indication d'un thème général : ode amoureuse, célébration d'un paysage, etc. Elles suivent l'image de celui qui la prononce, jouant parfois comme simple précision de l'expression d'un visage.

Lorsqu'un intertitre chanté se répète, il peut paradoxalement perdre sa dimension sémantique, devenant une simple métonymie de la musique, dont il marque le retour, avant tout en tant qu'air (la répétition de telles ou telles paroles en particulier important finalement peu). Par ailleurs, les paroles chantées posent la question des sources inspiratrices du film : ont-elles été simplement transposées depuis un autre média, et particulièrement, une source littéraire ?

En termes d'accompagnement musical, les reprises d'airs de fados déjà connus du public se contentent souvent d'évocations instrumentales qui peuvent faire l'objet d'un traitement à part : choix d'un instrument différencié, solos ou encore ligne mélodique particulièrement détachée. Etant donné l'ancienneté du matériel filmique, peu de partitions sont aujourd'hui disponibles. C'est le cas pour *Os Lobos*, de 1923, dont la partition d'origine a pu être récupérée par la Cinémathèque portugaise pour l'édition DVD 2018 du film, qui en propose une adaptation au piano.

Même en l'absence d'accompagnement musical, le fado participe du principe « d'hallucination sonore » constitutive du cinéma muet - ici synthétisé par José Moure :

Très tôt, les films muets ont montré en gros plan des "objets sonores" en mouvement (remous des lèvres, vibration d'une sonnette ou d'un instrument de musique...) et désigné métonymiquement, par l'image de leur source, des sons qu'il leur était impossible d'émettre, mais que le spectateur, par un effet d'hallucination auditive et de correspondance entre un signifiant visuel et un signifié auditif, parvenait à "se représenter".¹¹

Nourrissant cet imaginaire sonore, les mouvements des doigts d'un guitariste sur le manche de son instrument invitent à extrapoler des variations harmoniques ; le rythme de son bras sur le corps de l'instrument renseigne le tempo de la chanson. Le sexe des chanteurs indique une

11. MOURE, *op. cit.*, p. 27.

gamme plus ou moins aigüe ou grave; leur apparence physique évoque un certain grain de voix, la puissance d'un coffre... L'expressivité du visage suggère une tonalité, joyeuse ou triste, voire l'ampleur d'une tessiture, et le mouvement des lèvres des chanteurs, parfois filmées en gros plan, semble même parfois rendre possible la lecture labiale des paroles, par l'identification de motifs poétiques populaires récurrents.

En conclusion, le fado du cinéma muet est caractérisé par son incomplétude, par comparaison avec l'expérience du cinéma sonore qui lui succèdera, où ses formes et qualités sonores concrètes susciteront de nombreuses réactions et commentaires. Il semble ici pouvoir apparaître « pour lui-même », dans son existence autonome dans le réel, ouvert à toute appropriation subjective. Le cinéma muet semble à la fois restituer et désamorcer cette évidence de la présence du fado, en mettant au contraire en relief, dans certaines séquences emblématiques, son caractère subversif à travers un traitement cinématographique à part.

2 - Immoralité et attraction

Le thème du film *O Fado* de Maurice Mariaud (1923), drame des bas-fonds lisboètes, adaptation de la pièce de théâtre éponyme de Bento Mântua, semble conforter, par sa trame narrative, la représentation du fado comme expression dépravée des faits divers les plus sordides. Ce film réalisé par un Français originaire de Marseille met en scène la vie d'une prostituée que deux hommes se disputent : son proxénète, mauvais garçon qui la maltraite, et son amant, honnête ferronnier.

Le film suscite la polémique, chez les pourfendeurs du fado, qui refusent sa « promotion » thématique via le cinéma, comme chez ses défenseurs ; c'est le cas du journal *Guitarra de Portugal*, qui s'indigne à sa sortie :

L'art que nous défendons et propageons est traité de manière impropre. La vision de Monsieur Mariaud est morbide comme chez tous ceux qui n'ont pas vécu dans les milieux où, plus tard, ils viennent chercher les motifs de leurs œuvres. L'éminent technicien a été vaguement informé de ce qui se passe dans le fado. Cette chanson du peuple, Monsieur Mariaud, ne vit pas seulement dans les milieux fornicateurs et taciturnes de la population.¹²

La revue défend ici une vision républicaine du fado, comme outil potentiel de communication et d'éducation populaire¹³.

Malgré sa trame sulfureuse et violente, le film donne, dans sa séquence finale, une pleine légitimité visuelle au genre, en s'inspirant explicitement d'un art « noble », la peinture, et plus précisément du tableau *O Fado* du peintre naturaliste José Malhoa (1855-1933), d'origine modeste, dont ses contemporains avaient coutume de dénoncer « l'indignité » des sujets. Ce tableau de 1910 est en effet cité dans l'intertitre qui introduit cette séquence, ouverte et fermée à l'iris, qui propose

12. *Guitarra de Portugal*, 23 juin 1923, cité dans Sara Pereira et Maria João Seixas (coord.) *O Fado no cinema*, Lisboa, EGEAC Museu do Fado, Cinemateca Portuguesa, 2012.

13. NÉRY, *op. cit.*

un « tableau vivant » invitant le spectateur, par une hallucination visuelle, à reconnaître le tableau de Malhoa : une prostituée et son proxénète, attablés - lui, chantant, s'accompagnant à la guitare, elle, épaule dénudée, le regard tendu vers lui, dans une posture d'abandon à la fois nonchalante et lascive.



Dans cette séquence, le personnage masculin, prenant la pose face caméra, semble s'adresser aux spectateurs du film, même si la prostituée reste sa première destinataire :

Nascestesem coração
És uma mulher perdida
Só tens a minha canção
A dar-te consolo e vida

Tu n'as vraiment pas de cœur
Tu n'es qu'une femme perdue
Tu n'as rien d'autre que mon chant
Comme consolation de ta vie

Ces invectives sont suivies, dans le dernier intertitre, de l'évocation conclusive du « fado mélancolique et terrible » qui semble écraser les personnages sous le poids de son déterminisme et rendre structurel le binôme de déviance prostituée/proxénète. Cependant, l'allusion à la peinture de Malhoa tend minimiser cet état de soumission des personnages, en le renvoyant avant tout à un jeu de représentation sur lequel le cinéma a la capacité d'agir, en complicité avec le spectateur, inclus dans sa machine optique illusionniste. « Le tableau est offert aux spectateurs comme un *bis* ou comme la construction étrangement distancée d'un "happy end". Il ne résout pas le drame en présence, mais le typifie, lui donnant un statut d'atemporalité »¹⁴.

On peut rapprocher ce tableau vivant de l'une des caractéristiques tardive de « l'école portugaise » du cinéma des années 1960, à savoir une « attirance pour l'immobilité (...) rendant sensible la tension entre la fixité et le mouvement à l'intérieur de l'image »¹⁵. Celle-ci renvoie, selon Pierotti, à un effet de réel¹⁶. De fait, le tableau vivant du film de Mariaud rappelle l'existence

14. SILVA, Raquel Henriques da, dans BAPTISTA, Tiago et SENA, Nuno (org.), Lion, Mariaud, Pallu : franceses tipicamente portuguesas, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2003, p. 161.

15. PIEROTTI Federico, *Diorama lusitano : il cinema portoghese come archeologia dello sguardo*, Milano, Udine, Mimesis, 2018, p. 25. (Notre traduction de l'italien).

16. *Ibid.*, p. 26.

réelle des deux acteurs du film (Ema de Oliveira et Raúl de Carvalho), mais aussi celle des deux modèles ayant posé pour Malhoa : deux figures d'Alfama et Mouraria — Amâncio et Adelaide « da Facada », littéralement « à la Cicatrice » - stigmaté localisé sur son profil gauche, donc invisible ici, tout comme ses points de tatouage aux poignets et sur l'avant-bras droit qui, dans une première version de la peinture, signalaient son passage par la prison¹⁷.

Ainsi, le film met en perspective la popularité du tableau, déjà fréquemment reproduit à l'époque, qu'il vient « dupliquer », ce qui, outre une dimension ludique, renvoie à la reproductibilité de la chanson enregistrée qui bouleverse alors l'histoire du fado. Walter Benjamin, en 1935, évoque « le besoin devenu de jour en jour plus irrésistible d'avoir l'objet à portée de main, d'être dans la plus grande proximité à l'objet grâce à l'image, ou plutôt grâce à la copie, à la reproduction »¹⁸. Selon lui, la technologie moderne démystifie l'œuvre d'art, provoquant le déclin de son « aura », ce qui pourrait induire que « les masses cherchent la distraction », tandis que « l'art exige le recueillement »¹⁹. L'historiographie du cinéma a d'ailleurs souvent reproduit le cliché d'une ligne de partage très marquée entre d'une part le cinéma muet, cinéma de « l'ineffable », de « l'admiration alanguie » et d'autre part le cinéma sonore, cinéma de l'« intelligence linéaire, discursive [qui] s'adresse au grand public »²⁰. Mais pour Benjamin, la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, qui, certes, alimente les industries culturelles, « émancipe celle-ci de son existence parasitaire au service du rituel »²¹. En ce sens, *O Fado*, en typifiant un genre musical, vient, d'un côté, contribuer au caractère figé de la culture de masse, mais de l'autre, en tant qu'expérience visuelle, ouvre une brèche qui rend possible, par une disruption narrative, une réception oblique du cinéma qui, ici, vient déplacer le fétichisme du regard.

Autre long-métrage de fiction, cette fois réalisée par l'italien Rino Lupo, *Fátima Milagrosa*, de 1928, qui inclut des séquences documentaires sur le nouveau phénomène religieux du pèlerinage à Fátima, décline lui aussi une forme de créativité plastique autour de l'enjeu moral que représente le fado.

Sa plus célèbre séquence, haute en couleur, tournée au cabaret Monumental Clube de Lisbonne (ancien palais Alverca, devenu aujourd'hui la Casa do Alentejo), est rythmée par la présence d'un jazz-band et mêle de joyeuses tablées mondaines de convives apprêtés et éméchés, où l'on reconnaît Beatriz Costa à sa fameuse « frange » à la garçonne. Le fado y est l'une des attractions proposées au public, aux côtés du tango ou de la danse du ventre. Le film documente ainsi sa nouvelle professionnalisation et appropriation par une élite urbaine cosmopolite, dont il met en scène l'orgie et la débauche.

Le fado se distingue néanmoins par l'écoute attentive dont il fait l'objet de la part des convives : ceux-ci semblent géométriquement « rangés » en arrondi - geste graphique moderniste

17. Selon les travaux menés au sein du Museu da Cidade de Lisbonne, le peintre aurait finalement recouvert d'une couche de peinture ces indices de « mauvaise vie », sur ordre du roi Manuel II en vue de l'exposition publique du tableau. Travaux restitués dans le cadre de l'exposition « O mais profundo é a pele. Coleção de tatuagens 1910-1940 », Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses, Palácio Pombal, 2017. Commissariat : Catarina Pombo Nabais, Carlos Branco.

18. BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939] dans *Sur l'art et la photographie*, Présentation de Christophe Jouanlanne, Paris, éditions Carré, 1997, p. 27.

19. *Ibid.*, p. 62.

20. MASSON Alain, *L'image et la parole : l'avènement du cinéma parlant*, Paris, La Différence, 1989, p. 138.

21. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 30.

(que l'on retrouvera dans *La Chanson de Lisbonne*²²), qui typifie l'adhésion auditive au fado en composant un « public-auréole » absorbé par ce que l'intertitre présente ici comme la « synthèse de l'âme portugaise (...) chanson nationale qui la fait pleurer de *saudade* », reprenant, en le portant à l'extrême, un cliché romantique du XIX^e siècle.

Toute cette séquence construit, par plans alternés, un champ/contrechamp entre, d'une part, la Lisbonne du spectacle et de l'autre, le monde rural et pieux incarné par les récentes apparitions de Fátima (1917). Les intertitres jouent avec la binarité entre les deux mondes. Les intertitres « champagne », « hystérisme », « fumée », « âme du jazz band », « bohème », « inconscience », « vice », « perversion », viennent ostensiblement résumer la soirée orgiaque du divertissement lisboète. Le montage vient « estampiller » de manière ironique la jouissive modernité des années folles, auquel le cinéma prend ici pleinement part. Par ce procédé déictique, Rino Lupo reprend l'esprit « d'avant-garde » du cinéma d'attraction²³ qui perpétue l'esprit des fêtes foraines. Si les Ave Maria interrompent le rythme de la fête, la joie du dancing, la continuité du regard est maintenue sur la diversité des objets qui illuminent la nuit : le spectacle du cabaret d'une part, les processions de cierges de l'autre.

Les oppositions morales, qui ne sont pas ici à prendre à la lettre, sont avant tout productrices d'images et de récit. Le thème de Fátima comme celui du fado constituent autant des prétextes à des effets visuels que des arguments diégétiques efficaces, permettant la réunion des deux jeunes amoureux, personnages principaux du film.

En effet, la fadiste qui se produit au Monumental, présentée officiellement par un intertitre, faisant ici office de générique en cours de film (« Chanteuse : Margarida Ferreira »), fera une autre apparition dans le film, sous la forme d'une incrustation vignettée, évoquant, dans le contexte du film, la forme d'une médaille religieuse. « L'apparition » de la fadiste ainsi miniaturisée, vient rompre la solitude d'Ântero et lui fera retrouver le chemin vers sa bien aimée, Maria Helena.

La conversion du sulfureux fado en « attraction » cinématographique, « exhibition monstrative » spectacularisée au sens d'Eisenstein, ne se limite pas à l'univers de la fiction. Elle se retrouve en effet dans le documentaire plus tardif *Alfama, a velha Lisboa* de João de Almeida e Sá (1930)²⁴ qui présente le quartier d'Alfama et ses habitants et semble vouloir traduire visuellement cette affirmation du musicologue Armando Leça dans les années 1920 : « le Portugal ne se reflète pas dans les tortuosités d'Alfama »²⁵. En effet, le film fait du fado une pratique visiblement répréhensible qu'il va jusqu'à « censurer » sur un plan textuel. Un intertitre annonce : « Dans ce quartier, relique de nos traditions, on n'écoute pas... » Les trois points de suspension viennent remplacer le mot « *guitarras* » ici sous-entendu (« les guitares », qui confirment leur rôle de métonymie du genre) et la séquence suivante montre, dans une dynamique d'intertitre « iconogène »²⁶, selon la

22. COTTINELLI Telmo, 1933.

23. GUNNING, Tom, « Le cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur et l'avant-garde », 1895.

Mille huit cent quatre-vingt-quinze, 50/2006, p. 65

24. Ce film a été projeté en ciné-concert dans le cadre de *Panorama 2012, 6ta Mostra do Documentário Português*, Cinema São Jorge, Cinemateca portuguesa, accompagné à la voix par la fadiste d'Alfama Conceição Ribeiro et un ensemble de guitares de fado.

25. LEÇA, Armando cité dans Silva, *op. cit.*, p. 206

26. CHION, Michel, *Un art sonore le cinéma. Histoire, Esthétique, Poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, [glossaire].

terminologie de Michel Chion, un gros plan sur l'instrument ; le cadrage s'élargissant ensuite pour donner à voir une taverne quasi déserte, où un homme assis, passif devant son verre - sa posture courbée suggérant l'accablement - écoute un guitariste jouer quelques accords particulièrement lents sur sa guitare portugaise. L'intertitre suivant poursuit la narration : « On préfère... » ce que le plan suivant, qui revient sur le guitariste, révèle par surprise, via une surimpression sur le manche de la guitare portugaise, dont les cordes se substituent peu à peu à des cordes de bateau, tirées par un bras musclé de travailleur.



Le dernier intertitre vient conclure cette scénette rhétorique éminemment morale : « ... le ho hisse joyeux et travailleur des gens de la mer ». Via cette séquence, le fado acquiert une dimension péjorative ; il est associé à la solitude, à l'alcoolisme, à l'oisiveté, et suggère le défaitisme prostré d'un sous peuple qui ne travaille pas, mais dont la représentation au cinéma devient le prétexte d'une démonstration des qualités novatrices, transformatrices du nouvel art, lesquelles forcent ici l'adhésion morale au propos.

3 - Le Fado comme motif de l'espace public

En contrepoint de ces séquences, le documentaire *Lisboa Crónica anecdótica*, réalisé par Leitão de Barros en 1930, mis en scène à la façon d'une symphonie urbaine, reflète une forme d'intégration cinématographique plus neutre du fado aux loisirs de la capitale, via son inscription, plus légitime et « acceptable », dans l'espace public. Cette fiction-document, incluant plusieurs scènes jouées par des acteurs de théâtre de l'époque, dresse le portrait de Lisbonne, jusqu'alors quasiment « invisible » dans le cinéma muet, ici « moderne mais non nécessairement moderniste »²⁷, et qui se hisse au rang des grandes capitales, comme Berlin dans *Berlin, symphonie d'une grande ville* (Walter Ruttmann, 1927), sorti trois ans plus tôt. Leitão de Barros a lui-même voyagé à Berlin et Moscou ; il est influencé par l'avant-garde (goût pour la réalité documentaire, recours à des acteurs amateurs, composition quasi-photographique de l'image, ralentis, gros plans). Le fado prend ici part

27 . BAPTISTA, Tiago, « Na minha cidade não acontece nada Lisboa no cinema (anos 20-cinema novo) » Lisboa, *Ler História* n° 48 (2005), respectivement p. 167.

de manière naturelle à ce portrait de la capitale « sous ses aspects populaires », comme l'annonce l'intertitre d'ouverture, et souvent filmée par surprise, comme en témoignent les nombreux regards caméra. Lisbonne apparaît ici loin de sa monumentalité, dans sa quotidienneté, voire sa saleté, ce qui pourra parfois « choquer » les spectateurs lisboètes, qui « étaient venus au São Luis non pas pour voir un film mais pour se voir eux-mêmes. »²⁸ La revue *Girasol* commentera également la première projection africaine du film, qui fait scandale : « Les Noirs se font de Lisbonne une idée grandiose. De cela dépend la force de notre empire colonial. Révéler une Lisbonne fadiste et pittoresque, c'est ruiner ce château de cartes. »²⁹ Sous la pression de la critique, « le réalisateur accepte de faire une seconde version d'exportation pour le Brésil en coupant certaines scènes, notamment celle des paysans évitant de justesse les automobiles place du Rossio »³⁰.

L'histoire de la restauration du film, édité au format DVD en 2018 par la Cinémathèque portugaise, nous renseigne sur l'importance de l'accompagnement musical dans la valorisation de films anciens : le déroulé descriptif de son accompagnement au théâtre São Luis recense dans le détail, séquence par séquence, tous les extraits de musique interprétés, pour la plupart non originaux, et il a été non seulement distribué au public mais publié au moment de la sortie du film dans la revue *Cinéfilo*³¹. Ce document a permis aux services des archives de la cinémathèque de remonter, dans l'ordre, les bobines du film. Le fil directeur, d'ordre « biologique », du scénario étant par ailleurs donné par l'intertitre d'ouverture : « Comment l'on naît, comment l'on vit, comment l'on meurt à... Lisbonne ». Le compositeur José da Natividade Gaspar, rédacteur de ce programme d'accompagnement, y explique comment il a dû s'adapter au répertoire de l'orchestre du théâtre, dirigé par le français René Bohet dont il salue au passage « l'affection avec laquelle il a su traiter des choses de notre terre » et s'excuse d'avoir choisi « trois extraits musicaux étrangers » pour accompagner des scènes de football et de basket, illustrant, explique-t-il, l'« origine » non portugaise de ces sports. Il présente ensuite de manière précise les extraits musicaux pensés pour accompagner les séquences, et notamment celles qui évoquent le fado dans la capitale.

Déjà présente dans les films évoqués précédemment, la dimension cinégénique de la guitare portugaise se confirme ici. L'instrument apparaît à plusieurs reprises, aux quatre coins de la ville, marqueur de son espace quotidien, comme élément neutre simplement « pratiqué » par ceux qui l'habitent : un homme en porte une en bandoulière en haut de l'ascenseur de Santa Justa, deux exemplaires sont en vente sur un étal du marché aux puces de la Feira da ladra, deux marins en jouent, accompagnés d'un accordéon sur le pont du navire-école « Sagres », dont les lames de bois du pont, lavées à grandes eaux par les marins, annoncent, par association de forme, les lignes formées par les cordes de l'instrument.

En correspondance avec cet extrait, le programme indique : « Fado do Marinheiro » joué notamment à la *guitarra*, fado instrumental donc, dont le rythme est repris quelques instants plus tard pour « accompagner (...) le mouvement des rames des mêmes marins ». (Notons qu'à travers

28. BAPTISTA, *op. cit.*

29. Anonyme, cité dans PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez, *Portugal (1928-1968) : Um filme de J. Leitão de Barros*, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, FCSH-UNL, 2015, p. 202.

30. BAPTISTA, *op. cit.*, 2005, p. 173.

31. GASPAR, José da Natividade, « Um comentário lírico do filme "Lisboa" », *Cinéfilo*, n° 89, Lisboa, 1930, p. 10-12 et p. 26.



ce motif marin, l'opposition fadistes / travailleurs de la mer, relevée dans *Alfama, a velha Lisboa*, est ici dépassée.)

L'instrument caractéristique du fado est donc présent à l'orchestre, et par ailleurs le film est ponctuellement irrigué par des fados instrumentaux de Rey Colaço (illustratifs, comme l'indiquent leurs titres, des petits métiers de la ville, tels que le « rémouleur » ou « les déchargeuses de charbon ») ou encore de Rui Coelho, parfois issus d'opérettes célèbres, comme le *Fado das Mãos criminosas* (Fado des mains criminelles) de *Miss Diabo*³² ou encore une chansonnette de *João Ratão*, opérette qui sera adaptée au cinéma en 1940 par Jorge Brum do Canto.

Au-delà de ces évocations sonores qui entérinent le fado comme composante de l'univers acoustique de la capitale, le film témoigne de sa pratique populaire anonyme, dans la liberté de l'espace public, non encore cantonnée à des lieux dédiés (les *Maisons de fado* qui se développent dans les années 30). En tant qu'attraction familiale sur la plage, par exemple, entre autres pique-niques, jeux dans le sable, scènes de lutte ou photographies de groupe — séquence accompagnée par un motif de « fado » indéterminé (sans auteur, ni œuvre précise) où le violon joue le rôle de la voix, accompagné d'une *guitarra* et d'une *viola*.



32. Que Manoel de Oliveira interprète dans son film autobiographique *Porto de mon enfance* (2001).

Ce type de fado est celui de « l'anonyme », qui fonde « l'assomption du quelconque » au sens de Jacques Rancière : « C'est parce que l'anonyme est devenu sujet d'art que son enregistrement peut être un art. Que l'anonyme soit non seulement susceptible d'art mais porteur d'une beauté spécifique, cela caractérise en propre le régime esthétique des arts ».³³

Le fado apparaît également en tant que performance spécifique plus codifiée dans une autre séquence, qui lui est plus longuement dédiée. Celle-ci, statique et intimiste, marque une vraie pause dans le rythme du film, prenant la suite du long épisode sur les sports de plein air (courses de chevaux, athlétisme) où se pressent des foules de spectateurs, suivi de vues assez courtes des théâtres et cinémas de Lisbonne. Le thème du fado contribue à résoudre la question technique de la représentation de la nuit tombante, confirmée par ces vers de Cesário Verde qui ouvrent la séquence : « Dans nos rues, à la nuit tombante, plane cette mélancolie funèbre »³⁴. La référence lettrée au poète autochtone donne sa légitimation au thème qui traduit néanmoins une forme de pauvreté et d'indigence urbaines. La séquence est tournée dans un recoin étroit et sombre, où le chant semble confidentiel, spontané et improvisé, presque sans éclat. Elle est accompagnée d'un fado de l'opérette « Bairro alto », de Wenceslau Pinto, Adolfo Coelho et Raúl Portela, référence qui identifie le fado à ses quartiers traditionnels de prédilection du centre historique de la ville, annonçant la « vitrine » du genre que deviendra le quartier du même nom au cours des décennies suivantes.

Cette séquence démarre par un plan sur des habitantes du quartier, voisines qui, à leur fenêtre, écoutent le fadista assis au sol. Elle est introduite par un mouvement de caméra descendant, comme dans l'ouverture de *Sous les Toits de Paris* (René Clair, 1930), selon un geste esthétique de « plongée » vers la rue, qui vient capter son objet « au ras du sol » - le travelling vertical étant par ailleurs souvent utilisé au cinéma pour illustrer la circulation « passe-muraille » de la chanson (voir aussi *La Chienne* de Jean Renoir en 1931). Les plans qui suivent, montés en fondus enchaînés, créent une sorte de faux dialogue entre le fadiste par terre, dans une posture d'abandon et de vagabondage, et une chanteuse professionnelle connue du public de l'époque, Adelina Fernandes, artiste lyrique déjà vedette du disque et du théâtre de revue, où elle se spécialise dans des rôles de fadista ; elle porte ici le châle historiquement caractéristique des prostituées, qui constitue déjà un emblème de ce chant à l'époque. L'un de ses grands succès est justement le *Fado do Xaile* (Fado du Châle) de l'Opérette Mouraria (1926)³⁵. Le film nous donne donc ici un indice visuel qui, grâce au bagage culturel du spectateur de l'époque, identifie et rend hommage à l'actrice qui joue son propre rôle.

Ce n'est pas le seul clin d'œil du film au théâtre populaire : dans la séquence du Marché de Figueira apparaît le chanteur de revue Tomás Vieira, identifié par un plan sur ses pieds car il était célèbre à l'époque pour son interprétation du titre « *Onde vais com esses pês, Tomás?* » (Thomas, où vas-tu avec ces pieds ?)³⁶ et l'accompagnement évoque ce thème. (Cela confirme une variante possible de ce phénomène relevé par Barnier à propos de la musique des films américains postérieurs à 1910, où le pianiste joue une chanson populaire « en fonction d'un élément du film qui

33. RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000, p. 48-49.

34. VERDE, Cesário, *O Sentimento de um occidental*, ed. Silva Pinto, Lisboa, Typographia Elzeviriana, 1887.

35. SANTOS, Vitor Pavão dos, « O Povo no teatro de revista », dans José Neves (coord.), *Como se faz um povo*, Lisboa, EDP / Tinta da China, 2010, p. 417.

36. BAPTISTA, Tiago, « Lisboa Crónica anecdótica », livret d'accompagnement du DVD *Lisboa, Crónica anecdótica*, Cinemateca portuguesa — Museu do Cinema, 2018.

rappelle le titre de la chanson »³⁷). L'égalité de traitement entre ce chanteur populaire et l'actrice-fadista montre donc que celle-ci fait partie pour le public de l'époque - lisboète et national puisque les compagnies tournent aussi en province - de la même « galerie de personnages », intermédiaire, circulant du théâtre au cinéma.

Cette séquence de fado confirme encore une fois la valorisation formelle de la *guitarra*, dont la contemplation rythme le regard, mais sans spectacularisation. Plusieurs plans sur des détails de l'instrument (la tête en éventail, la volute et la rosace de la caisse de résonance, filmés en plans serrés et montés en fondus) reflètent un goût plastique du détail, corollaire du regard « anecdotique » et moderniste du film. Ici, l'homme et la femme chantent d'une manière qui semble plutôt réservée et solennelle, même si l'alternance des plans donne du rythme à la séquence. En l'absence d'intertitres, le spectateur semble être mis en position de devoir deviner les paroles chantées sur les lèvres des personnages, filmés en gros plan. D'une certaine manière, cette séquence, « frustrante », « réclame » les techniques du cinéma sonore, que le même réalisateur, Leitão de Barros, mettra bientôt en œuvre dans *Severa*, premier film sonore qui sort l'année suivante. (Entre les deux, sa fiction à succès *Maria do mar*, de 1930, incarne une transition explicite vers le sonore, à travers la composition originale *O Fado de Maria do Mar*, interprété par le personnage féminin juste après la noyade dont elle réchappe, édité sur disque et dont les paroles sont publiées dans la presse³⁸).

Dans cette dernière séquence, le fado est donc associé à un binôme mixte, canonisé par Malhoa et confirmé par Mariaud dans *O Fado*, où l'affirmation machiste ne fonctionne qu'avec son pendant féminin, schéma que l'on retrouvera dans *Severa*. Mais ici, un rapport d'égalité s'établit : l'homme *et* la femme chantent, sobrement, sans invective, et surtout la *fadista*, joue elle-même de la *guitarra*, ce qui confère à son personnage une forme d'autonomie symbolique. Le film se fait ainsi le témoin du fait que l'instrument est alors fréquemment joué par les femmes - héritage du XIX^e siècle³⁹, même si le public de l'époque sait qu'Adelina Fernandes, pure actrice, simule ici ses talents de guitariste. Le fait son vêtement soit apprêté, sa posture retenue, contrairement à l'aspect négligé de l'homme, qui reste sur ce plan dans une posture de transgression, montre comment la professionnalisation naissante du fado codifie nettement la « respectabilité » du corps féminin.

Conclusion

Les quelques exemples abordés ici, loin d'épuiser, de manière exhaustive, la présence du fado dans le cinéma muet portugais, montrent que celle-ci dépasse sa seule dimension dramatique ou pittoresque. Ils mettent en avant son appropriation visuelle à travers des effets plastiques qui évoquent l'« attraction » cinématographique, renvoyant à la dimension « magique » du Septième art. Certes, le cinéma muet témoigne de la mémoire d'un groupe social qui « essentialise

37. BARNIER, Martin, « “Chantons sous la toile” : Pour une socio-histoire des films cultes », dans Philippe Le Guern *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR, 2002, p. 80.

38. PINTO, *op. cit.*, p. 395.

39. BRITO, Joaquim Pais de, « Le fado : ethnographie dans la ville », *Recherches en anthropologie au Portugal*, n° 7 – 2001, trad. Anibal Frias, p. 117.

certains traits fondamentaux de son imaginaire »⁴⁰, comme la marginalité et la prostitution. Mais en honorant le fado de son intérêt et en démontrant sa capacité à « absorber » plastiquement son immoralité, il désamorce, dans une certaine mesure la tension morale qui entoure encore ce genre musical en tant qu'il cristallise, au carrefour des nouveaux enjeux « récréatifs » de la capitale, les défis de l'identité nationale, qui se joue également à l'époque à travers l'affirmation d'une industrie du cinéma. Il n'est pas anodin que plusieurs réalisateurs non portugais se soient emparés du thème - forme culturelle qui restera durant de nombreuses décennies l'objet d'un acharnement critique féroce de la part de l'élite portugaise.

Par ailleurs, l'analyse menée ici est également l'occasion de saluer l'immense apport, dans l'appréhension de ce corpus, du travail de restauration et d'édition critique de la Cinémathèque portugaise et de l'Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), même si de nombreuses parts d'ombre subsistent encore, certains films emblématiques ayant aujourd'hui disparu — comme *O Diabo em Lisboa*, de Rino Lupo qui, en 1926, met en scène le Diable visitant Lisbonne et rencontrant la *fadista* Severa.

Les productions abordées ici — il faut aussi le souligner - ne créent pas, en terme de registres filmiques, une ligne de partage claire entre la *fiction* d'un fado inventé et mis en scène et le *document* d'une pratique populaire venant capturer les contours d'un fado « réel ». Les deux registres s'entrecroisent, dans un mouvement qui appelle l'évolution vers le sonore, qui se manifeste notamment par l'évolution de la place accordée aux auditeurs, qui assoit la dimension résolument collective, fédératrice et diversifiée du chant : public populaire, voire interlope dans *O Fado*, débauché et mondain dans *Fátima Milagrosa* ou encore familial et décontracté dans *Lisboa Crónica anecdótica*.

Ainsi, le fado incarne la double dimension à la fois repoussoir et intégratrice des « bas-fonds » - même si, comme nous l'avons vu, il tend à s'éloigner peu à peu de ce *topos*. Cet univers fictionnel s'est largement diffusé dans le champ des arts visuels via le feuilleton, la peinture ou la caricature, qui interagissent alors avec le fado depuis un demi-siècle et qui constitue, pour reprendre Dominique Kalifa, une sorte de miroir inversé du « monde du dessus ». Proposant la « réunion artificielle de tous les damnés sociaux », les bas-fonds apparaissent comme une réponse au besoin économique « d'intégrer socialement les ouvriers »⁴¹ au sein des nouveaux centres industriels. En ce sens, les exemples abordés ici montrent comment le cinéma muet trouve lui-même à travers le thème du fado l'occasion d'intégrer ses nouveaux publics, en exploitant le large éventail des ressources sensibles du cinéma.

40. SILVA, *op. cit.*, p. 201.

41. KALIFA, Dominique, *Les bas-fonds, histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013, p. 65 et p. 141.

Sapho maîtresse d'école

Fernando Curopos

Université Sorbonne Nouvelle – CREPAL

Résumé : À l'exemple de ce qui se produit dans le reste de l'Europe, la fin du XIX^e siècle portugais voit naître la lesbienne, façonnée par les études naissantes sur la sexologie et par le discours médical. Celui-ci va diffuser un certain nombre de clichés, notamment sur les pratiques érotiques entre pairs dans les pensionnats pour jeunes filles, un thème aussitôt répercuté dans la littérature contemporaine et qui finit par se mêler au saphisme conventuel de la littérature licenciée. Au tournant du siècle, les études hellénistiques, les traductions, mais aussi les mystifications autour de la poétesse Sapho vont cristalliser l'image de la Sapho lesbienne entourée d'un cercle "d'amies". Désormais, outre les relations entre pairs, les amours saphiques mettront aussi en scène des rapports verticaux, entre une figure d'autorité, préceptrice ou professeure, et une ou des élèves, réactualisation de la *pederastia* hellène, au féminin cette fois-ci, *topos* qui atteindra son acmé dans les années 1930.

Mots-clés : Lesbianisme, José Marmelo e Silva, littérature érotique, Alfredo Gallis, Sapho.

Resumo: Como no resto da Europa, Portugal viu emergir a figura da lésbica nos finais do século XIX, moldada pelo discurso médico e pelos incipientes estudos sobre sexologia. O discurso médico vai difundir uma série de chavões no que diz respeito às práticas eróticas entre mulheres, as quais seriam muito frequentes nos colégios femininos, um tema logo retomado pela literatura e que acaba por se misturar com o *topos* do safismo conventual da literatura licenciada. No final do século, os estudos helenísticos, as traduções, mas também as mistificações sobre a poetisa Safo vão cristalizar a imagem da Safo lésbica, junto das suas "discípulas". Doravante, além das relações entre pares, os escritores passam a encenar amores entre uma figura de autoridade, preceptora ou professora, e uma ou até várias alunas, reatualização da *pederastia* helénica, no feminino neste caso, um *topos* que atingirá o auge na década de 1930.

Palavras-chave: Lesbianismo, José Marmelo e Silva, literatura érotica, Alfredo Gallis, Safo.

Lorsque le discours médical et les études sur la sexologie inventent l'homosexuel¹ au mitan du XIX^e siècle, les médecins qui se sont penchés sur la question ont remis les femmes à la place qui leur revenait socialement : à la marge². Ainsi, dans ce domaine, force est de constater que « silencieuses, les femmes du XIX^e siècle ont une vie sexuelle, faite de rêveries et de pratiques, de désirs et de plaisirs, d'expériences heureuses ou malheureuses, mais les sources médicales ne nous en livrent pas grand-chose³ ».

Aussi, et bien qu'au tournant du siècle certains médecins portugais⁴ se mettent au diapason européen et commencent à élaborer un discours sur « l'inversion sexuelle », on ne peut que constater le peu de données dont ils disposent. En effet, Adelino Silva, le premier à traiter du sujet dans son *A Inversão Sexual*, constate que « a pesquisa de observações neste campo é difícil, poucos dados possuimos para balizar as nossas conclusões. [...] A homossexualidade da mulher existe, [...] e se não temos factos nítidos para comprová-lo, é unicamente pelo próprio pudor do sexo fraco, que se opõe à confissão dos seus vícios⁵ ». Dès lors, les observations et conclusions de ces médecins ne seront que des succédanés de lectures sur la question, d'auteurs français et allemands essentiellement, mêlés à une bonne dose de fantasmes, comme nous le verrons.

Mais, alors que les médecins peinent à « faire parler » la lesbienne, les écrivains n'hésiteront pas à parler d'elle et à la mettre en scène, surtout dans la littérature de second rayon⁶. De fait, l'absence de lesbiennes dans les traités médicaux tranche « avec leur présence massive dans la littérature érotique » et « les romans de mœurs fin-de-siècle⁷ ». Cependant, les auteurs canoniques portugais, qu'ils soient romanciers ou poètes, seront quant à eux beaucoup plus circonspects⁸ que leurs homologues français⁹, initiateurs de la vague saphique qui s'amplifie après le phénoménal succès de *Mlle Giraud, ma femme* (1870), d'Adolphe Belot¹⁰, traduit trois ans après sa publication par Pinheiro Chagas, avec un titre plus explicite : *Amigas e Peccadoras*¹¹.

1. Voir FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 2014, p. 50-67.

2. Cf. BONNET, Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes : XVI^e - XX^e siècle*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 286-320.

3. CHAPERON, Sylvie, *Les Origines de la sexologie : 1850-1900*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007, p. 162.

4. Adelino Silva, Albano Pereira dos Santos, António Egas Moniz, Arlindo Camilo Monteiro, pour ne citer que ceux ayant publié durant la période 1895-1922.

5. SILVA, Adelino, *A Inversão Sexual*, Porto, Typographia Gutenberg, 1895, p. 279.

6. Voir CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos, Prosa Fressureira*, Lisboa, Index, 2019, p. 121-226.

7. CHAPERON, Sylvie, *Les Origines de la sexologie...*, *op. cit.*, p. 156.

8. Voir CUROPOS, Fernando, *L'Émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 53-58 ; p. 119-144 ; p. 161-185.

9. Pour un aperçu du traitement de la thématique lesbienne dans la prose française fin-de-siècle, voir ALBERT, Nicole G., *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, Éditions de la Martinière, 2005. Pour la poésie, voir ROBIC, Myriam, « Femmes damnées », *saphisme et poésie (1846-1889)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

10. SCHULTZ, Gretchen, *Sapphic Fathers*, Toronto, University of Toronto Press, 2015, p. 65-104.

11. BELOT, Adolphe, *Amigas e Peccadoras* (trad. de Pinheiro Chagas), Lisboa, Paulo Plantier, 1873.

1 - Sapho : de belle hellène à virago

En parallèle aux écrits médicaux sur les amours entre femmes, les études hellénistiques, les traductions, mais aussi les mystifications autour de la poétesse Sapho, dont *Les chansons de Bilitis* (1894), de Pierre Louÿs, faussement traduites du grec ancien, vont cristalliser l'image de la Sapho lesbienne entourée d'un cercle "d'amies".

Cette Sapho-là est, par conséquent, à l'opposé de l'amoureuse éconduite, sur le modèle hétéronormé remis au goût du jour au xvii^e siècle lorsque « le grand succès de *Les Héroïdes*, d'Ovide, est inauguré¹² ». L'épître de Sapho à son légendaire amoureux, imaginée par Ovide, considérée par Joan DeJean comme « la plus influente des fictions sur Sapho jamais écrite¹³ », est ensevelie sous une fiction encore plus influente, la mise en scène par les auteurs fin-de-siècle d'une Sapho poétesse et pédagogue. Ainsi, lorsque Pierre Louÿs publie son recueil *Chansons de Bilitis* (1894), il fait de Sapho « une participante active d'une fiction saphique pleinement développée. Pour ce faire, il sexualise la pédagogie saphique, faisant de Sapho, pour la première fois dans la fiction, le pendant féminin absolu de l'homme plus âgé qui est le professeur érotique dans la *pédérastie*.¹⁴ » Rien d'étonnant alors à ce que le discours médical lui-même vienne s'appuyer sur la mythologie autour de la poétesse grecque pour élaborer ses théories et ses catégories en ce qui concerne les relations érotiques entre femmes : « *Lesbianismo* é o conjunto de beijos, carícias, palpações diversas e diferentes práticas de manualização recíproca, trocadas entre pessoas do sexo feminino. [...] *Safismo*, é o coito bucal, o processo mais comum¹⁵ ». La quasi résurrection de Sapho de Lesbos provoque donc une véritable reconfiguration lexicale, et la catégorie tribade, antérieure à "l'invention de l'homosexualité", est vite supplantée. Tant dans les traités médicaux que dans le discours social, c'est le mot lesbienne (« lésbica¹⁶ ») qui est devenu le signifiant attitré pour catégoriser une femme qui en aime une autre, sur le plan affectif et/ou physique, supplantant les lexèmes portugais désignant les femmes ayant des relations sexuelles entre elles : « *fanchona* » et « *fressureira* ». Le premier disparaîtra complètement au début du xx^e siècle et le deuxième ne survivra que dans un niveau de langue populaire et dans le langage injurieux (voir infra image nr. 4).

On notera en outre que la Sapho "hétérosexuelle" du mythe du Saut à Leucade, magnifiée aussi bien en poésie qu'en peinture et en sculpture tout au long du xix^e siècle, et même au-delà¹⁷, devient plus laide à mesure que le discours scientifique sur l'homosexualité féminine s'en empare. Dorénavant associée à des amours moins normées, celle que Socrate tenait pour « la belle Sapho » est métamorphosée en virago : « Sapho era baixa, um pouco corcovada, levemente

12. DEJEAN, Joan, *Fictions of Sappho : 1546-1937*, Chicago, The Chicago University Press, 1989, p. 12. Notre traduction.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, p. 276. Notre traduction.

15. SILVA, Adelino, *A Inversão...*, *op. cit.*, p. 281.

16. On trouvera également le terme « *sáfica* » en portugais, mais il disparaîtra avec le temps.

17. Voir COSTA JÚNIOR, Martinho Alves da, « La falaise de l'hésitation : les représentations de Sapho par Théodore Chassériau », *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas SP, v. 1, n° 2, jun-dez 2020, p. 91-123. econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/14835 [8 avril 2022]. L'auteur ne mentionne aucune représentation de Sapho au Brésil ni au Portugal. Néanmoins, la sculpture de Simões de Almeida a été offerte à « S. M. l'Empereur du Brésil » en 1879. Nous ne la connaissons qu'à travers cette gravure.

morena, boca grande, nariz exagerado, e apenas nos seus grandes olhos negros, duma vivacidade extraordinária, se refletiam os preciosos tesouros do seu formosíssimo talento e grandiosa alma de artista.¹⁸ » Il suffira de comparer le dessin de José Simões de Almeida (1844-1926), reproduisant une sculpture en plâtre présentée par lui à l'Exposition Portugaise de Rio de Janeiro en 1879 (*figure 1*), avec le dessin d'Appelles (*figure 2*)¹⁹, pour voir toute la différence. D'ailleurs, pour cette Sapho-là, l'inversion sexuelle est clairement indiquée dans son nom, orthographié avec un S inversé :



FIG. 1 : *O Ocidente*, 15 de novembro de 1879, p. 1.



FIG. 2 : APPELES, « Sapho, Saffa !!!... ». <https://purl.pt/5423> [8 avril 2022].

Toutefois, malgré la popularité encore très marquée à la fin du XIX^e siècle de l'infortunée Sappho amoureuse éconduite par Phaon²⁰, la relation pédagogique ou initiatique associée à la poétesse était déjà bien présente dans l'imaginaire fictionnel :

Bien qu'aucun élément dans les poèmes de Sappho ne corrobore l'idée qu'elle ait bien eu une école, religieuse ou laïque, pour jeunes femmes, le gynécée, dirigé

18. GALLIS, Alfredo, *O Sensualismo na Antiga Grécia*, Lisboa, Empreza Literária Fluminense, s. d. [1894], p. 169-170.

19. Le dessin, non daté, fait partie de la collection de la Biblioteca Nacional de Portugal. Nous n'avons trouvé aucune information sur son auteur. On pourra y voir une vision caricaturée de l'aquarelle « Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade » (1846), de Théodore Chassériau, qui a circulé en gravure.

20. DEJEAN, Joan, *Fictions of Sappho...*, *op. cit.*, p. 256-265.

par une professeure séduisante ou séductrice est devenu, depuis le XVIII^e siècle, le *topos* privilégié de la plupart des fictions sur les femmes qui aiment les femmes²¹.

2 - L'école des filles

C'est d'ailleurs dans la littérature de second rayon que cette relation pédagogique va le mieux s'épanouir. En effet, à partir du troisième quart du XIX^e siècle, la femme plus expérimentée qui jouait le rôle d'initiatrice sexuelle se mue en préceptrice ou en professeure. C'est pourquoi « le pensionnat, transposition moderne du gynécée, a les faveurs de l'écrivain licencieux car il lui permet de combiner deux ressorts du roman érotique : d'une part la peinture d'un monde clos et, en l'occurrence, exclusivement féminin.²² » Or les pensionnats et les collèges, forcément unisexes à l'époque, sont envisagés, dès l'invention de l'homosexualité et sa respective condamnation par le discours médical et littéraire, comme des lieux propices aux actes et aux passions « contre-nature » dérivant d'une homosociabilité quasi forcée :

— Lembras-te quando estivemos de mal?

Luísa não se lembrava...

— Por tu teres dado um beijo na Teresa, que era o meu *sentimento* — disse Leopoldina.

Puseram-se a falar dos *sentimentos*. Leopoldina tivera quatro; a mais bonita era a Joanhinha, a Freitas. Que olhos! E que bem feita! Tinha-lhe feito a corte um mês!...

— Tolices! — disse Luísa corando um pouco.

— Tolices! Porquê?

Ai, era sempre com saudade que falava dos *sentimentos*. Tinham sido as primeiras sensações, as mais intensas. Que agonia de ciúmes! Que delírio de reconciliações! E os beijos furtados! E os olhares! E os bilhetinhos, e todas as palpitações do coração, as primeiras da vida!

— Nunca — exclamou —, nunca depois de mulher, senti por um homem o que senti por Joanhinha!... Pois podes crer...²³

21 . MARKS, Elaine, « Lesbian intertextuality », in George Stamboulion, Elaine Marks (éd.), *Homosexualities and French Literature : Cultural Contexts, Critical Texts*, Ithaca, NY-London, Cornell University Press, 1979, p. 357. Notre traduction.

22 . ALBERT, Nicole G., « Saphisme et érotisme dans le roman du XIX^e siècle », *Les Cahiers des paralittératures*, n° 9, 2005, p. 191.

23 . QUEIRÓS, Eça de, *O Primo Basílio*, Porto, Porto Editora, 2007, p. 167.

D'ailleurs, à en croire certains médecins, « o vício escolar » serait beaucoup plus fréquent chez les filles que chez les garçons :

O vício escolar é talvez mais para reccar nas raparigas que nos rapazes, considerada a sensibilidade amatoria da mulher. Aquelas são geralmente amantes, cheias de abandono, se prodigalizam a cada passo caricias e afagos [...]. Não é bom, porém, confiar demasiado, mas preciso estar sempre possuído duma pontinha de desconfiança. Estas relações prolongam-se muitas vezes fora do colégio ou pensionato; mais dum pretendente à mão duma menina, tem sido, após outro, repellido sem saber como explicar a sua desventura, que não pode deixar de ser atribuída ao lesbianismo²⁴.

Dans les collèges et les pensionnats pour jeunes filles, c'est désormais l'ère du soupçon. Dans l'imaginaire contemporain, ces espaces se superposent pour un temps, avant de les supplanter définitivement au début du xx^e siècle, aux clôtures conventuelles d'Ancien Régime où les amours au féminin — si l'on tient compte des ouvrages érotiques et pornographiques d'alors — étaient monnaie courante. En effet, la littérature licencieuse française, celle qui était la plus consommée au Portugal, en version originale ou en traduction, mettait très souvent en scène, dans un souci anticlérical très au goût du Siècle des Lumières, un « "saphisme monacal" pour exercer son œil voyeur ou sa conscience morale²⁵ ».

Le thème sera loin d'être épuisé au Portugal puisque l'on retrouvera encore des nonnes saphiques à la Belle Époque, une véritable spécialité du prolifique auteur licencieux Rabelais (Alfredo Gallis) qui s'essaie au saphisme monacal dès la publication de son premier recueil de contes, *Volúpias* (1886), dans le sillage du *Os Serões do Convento*²⁶ (António Feliciano de Castilho, 1862) et de l'iconoclaste *Os Jogos Lésbios* (1877), d'Arsénio de Chatenay²⁷. Si l'on en croit la relation établie entre la « madre diretora » et la jeune Luísa, envoyée par ses parents au « recolhimento de *** onde se aprendia toda a sorte de prendas manuais que uma senhora distinta deve saber, a música, o desenho, as línguas, e até a fazer doces²⁸ », les jeunes filles y apprenaient bien d'autres choses encore :

A madre tomou-a nos braços, sentou-a no colo, e os seus lábios vermelhos e sensuais percorreram-lhe a garganta, o seio e os braços, numa vertigem de beijos libidinosos. [...]

Passada a primeira impressão, a Luísa reparou no corpo belo da diretora. Era uma mulher colossal.

O seio, o ventre, as coxas e as nádegas acusavam oceanos de seiva, e delícias de prazer.

24. SILVA, Adelino, *A Inversão...*, *op. cit.*, p. 206-207.

25. BONNET, Marie-Jo, *Les Relations amoureuses...*, *op. cit.*, p. 120.

26. CUROPOS, Fernando; LUGARINHO, Mário; MAIA, Helder, «Literatura à mão : Os Serões do Convento», *Moderna språk*, Uppsala, vol. 112, n° 2, 2018, p. 21-35. ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/4494 [8 avril 2022].

27. Voir CUROPOS, Fernando, «Joaninha ou l'avatar portugais d'Herculin Barbin», *Moderna språk*, Uppsala, vol. 115, n° 4, 2021, p. 27-49. ojs.ub.gu.se/index.php/modernasprak/article/view/5154 [8 avril 2022].

28. RABELAIS, *Volúpias*, Porto, Typ. Universal de Nogueira & Caceres, 1886, p. 58.

Excedia em altura as regulares dimensões de qualquer mulher alta, e todos os membros duma bela perfeição escultural eram de uma grandeza gigantesca. O corpo vaporoso de Luísa sumia-se entre os seios daquele paquiderme humano²⁹.

On aura deviné à travers le portrait de la « madre diretora, [...] mulher dos seus trinta e cinco anos, de estatura colossal³⁰ », le profil type de la virago, au physique bien plus masculin que féminin, et dont les traits suivent le modèle de la lesbienne prédatrice ; « sa beauté virile la rattache à l’invertie ou à l’homosexuelle congénitale, celle à laquelle les médecins se sont intéressés en priorité parce qu’elle relevait à leurs yeux de la pathologie et qu’elle présentait des stigmates physiques³¹ ». Quoique la référence à Sapho ne soit pas explicite, c’est néanmoins le modèle saphique qui soutend le conte de Rabelais, à savoir une femme plus âgée qui initie, dans un rapport d’autorité, une élève ingénue d’à peine « quinze primaveras³² » aux plaisirs d’Éros au féminin. De la sorte, l’écrivain fusionne l’univers conventuel traditionnel et l’imaginaire pédagogique saphique qui viendra, peu à peu, le remplacer. Après avoir épuisé les clôtures monastiques, le regard voyeur des romanciers pénètre dorénavant dans l’intimité des dortoirs des pensionnats pour jeunes filles où règnent des professeuses duplices :

Quem vir pelas ruas da cidade ou em qualquer jardim, uma dessas educadoras de meninas chics, de andar medido, [...] não poderá calcular nunca o desmedido vulcão sensual que aquela rigidez de mármore, que aquele gelo aparente, encerra no íntimo!

Mulheres quase sempre educadas nos conventos, costumadas a cultivar o amor apenas entre si, com o espírito e o cérebro cheios de ódio e quase nojo pelo sexo dominador, demais condenando-se quase todas ao celibato pela forma de vida que adotaram, elas, ao mesmo tempo que educam, primorosamente, verdade seja dita, vão a pouco e pouco por exemplos teóricos... e práticos, incutindo o mais que podem no ânimo das discípulas o mesmo ódio pelo homem, que elas sentem, e o mesmo amor por si mesmas, que elas cultivam no sossego das noites, capa inconsciente de tantos erros!³³

L’un des grands romans qui inaugura un renouveau du genre et popularisa le modèle de la directrice d’école tendance lesbienne fut *Un Été à la campagne. Correspondance de deux jeunes parisiennes, recueillie par un auteur à la mode* (Gustave Droz, 1868). Publié à Bruxelles par le sulfureux éditeur Poulet-Malassis, le roman fut condamné à la destruction par le tribunal correctionnel de Lille le 6 mai 1868, mais « eut huit rééditions jusqu’en 1894 et devint un classique de l’érotisme du XIX^e siècle.³⁴ » Ce roman épistolaire sera non pas traduit mais transposé en portugais en 1888³⁵,

29. *Ibid.*, p. 54-55.

30. *Ibid.*, p. 42.

31. ALBERT, Nicole G., « Saphisme et érotisme dans le roman du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 193.

32. RABELAIS, *Volúpias*, *op. cit.*, p. 41.

33. SCHWALBACH, Fernando, *Lisboa a Nu*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira — Livraria Editora, 1912, p. 32.

34. ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995, p. 215.

35. ANÓNIMO, *Um Verão em Sintra (Correspondência Secreta de Duas Elegantes)*, in *Berbigões Ardentes*, Bibliotheca Picante, 1^a série, Lisboa, s. n., s. d. [1888], p. 3-48.

l'action se déroulant désormais à Lisbonne. Albertina, « Sub-diretora do colégio de ***, em Belém », correspond avec une ex-élève, Alice, qui a définitivement quitté le collège et se languit d'elle dans la villa de son tuteur, à Sintra :

E tu, mazona, pensas em mim? Oh que não! Decerto me esqueceste já por outra... Ai, que eu soubesse!... Olha, denunciava-te à diretora, e dir-lhe-ia que a sua severa e douta subdiretora, que, durante o dia, tão bem ensina às suas discípulas os segredos da história, as delicadezas do estilo, a beleza da literatura, mais lhe ensina de noite... as coisas mais deliciosas do mundo!

Paciência! Há dois meses que deixei o colégio e nestes dois meses muito tenho chorado pensando em ti; enfim, é preciso que me resigne, que me console, e tenho esperança de que a residência no campo há de ajudar-me nisso³⁶.

Alice est certes une lesbienne séductrice, mais elle n'en a nullement les caractéristiques physiques, à l'inverse de la nonne virile du conte de Rabelais, ni son âge d'ailleurs. À la différence de Droz, l'écrivain portugais incorpore, de manière synchrone et caricaturale, la « *scientia sapphica*³⁷ » qui se déploie de son temps. Ni la transposition du roman de l'écrivain français ni la version originale ne se veulent édifiantes et les deux connaissent une fin heureuse, contrairement au conte de Rabelais :

— Só uma vez Laura, sim?

— Não, filha, que isso faz-te muito mal.

— Ora, não sejas má, uma vez só não cansa.

A madre beijou-lhe o corpo emagrecido e branco, e ela estremecia de volúpia ao contacto daquelas carícias excitantes.

Gozava extremamente, com os olhos muito límpidos e azuis fitos no docel do leite.

Estremeceu, suspirou ruidosamente, e as pernas e os braços destendenram-se-lhe numa convulsão tremenda.

A madre chamou-a, inclinou-se para ela, e pousou-lhe a mão no coração inerte.

A pobre Luísa estava morta³⁸.

L'infortunée adolescente finit par succomber à ses plaisirs, littéralement épuisée, voire vampirisée par sa partenaire. Ces baisers sur son corps, suggérant la pratique du « *minete* », gazée par une périphrase euphémistique (« a sensual predileção das francesas »), ont tout de la succion du vampire, dont le premier, ne l'oublions pas, fut une vampire lesbienne, l'héroïne éponyme de la nouvelle *Carmilla* (1871), de l'écrivain irlandais Sheridan le Fanu³⁹ :

36. CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos...*, op. cit., p. 139.

37. SCHULTZ, Gretchen, *Sapphic Fathers*, op. cit., p. 151-186.

38. RABELAIS, *Volúpias*, op. cit., p. 60-61.

39. Ce thème sera développé ultérieurement par Alfredo Gallis dans son roman *Saphicas* (1902). Voir *infra*.

Tinham cultivado com uma arte extrema a sensual predileção das francesas, e a Luísa deixara fugir a vida e as rosas da mocidade por aquele paraíso de gozo, em que às vezes quase perdia os sentidos quando já fraca, exaurida completamente, extenuada a natureza, explodia ardente ao bafo de um simples beijo...⁴⁰

Tant dans *Un Été à la campagne* que dans sa transposition portugaise, le dénouement est bien plus heureux. Aussi bien l'ancienne élève que la sous-directrice finissent par se marier, et leurs aventures amoureuses n'auraient été, *in fine*, qu'une espèce de prélude inconséquent à l'« amor orthodoxo » : à l'hétérosexualité. Toutefois, Albertina, désormais directrice de l'école, semble moins heureuse en mariage :

A senhora viscondessa Alice de S. é atualmente uma mulher não só sedutora quão graciosa e picante era em rapariga. Passados três anos de casamento, ainda ama o marido com afeto mui razoável. [...]

Apesar dos seus esforços e boa vontade, Albertina R., não tem conseguido firmar a sua fé no amor ortodoxo; tem-se conservado um tanto herética, e não pode furtar-se a uma notável predileção pelas discípulas que a um palminho bonito juntam formas notavelmente acusadas. O seu colégio é dos mais justamente conceituados, daqueles em que as meninas recebem melhor educação⁴¹.

Albertina n'arrive visiblement pas à répondre à l'appel de l'orthodoxie sexuelle car son identité est toute autre. Mais, vivant dans un espace et un temps où le mariage est une quasi obligation sociale, elle s'y résout. En effet, pour les femmes, le mariage était, et ce jusqu'à une date récente :

[...] nécessaire pour survivre économiquement, [...] pour rester respectables, pour faire ce qu'on attend des femmes, [...] et parce que l'amour hétérosexuel est représenté comme La Voie, et de l'aventure, et du devoir, et de l'épanouissement pour les femmes ; elles se sont pliées avec foi ou avec ambivalence aux exigences de l'institution, mais leurs sentiments – et leur sensualité – n'ont été ni domestiqués ni bornés par elle⁴².

S'arrimant au modèle de la Sapho pédagogue, la littérature érotique et pornographique de la Belle Époque, mais aussi plus conventionnelle si l'on tient compte du succès de *Pauline à l'école* (1900), de Colette, va cristalliser le modèle de la préceptrice et de l'enseignante perverses. Le petit maître du naturalisme, Alfredo Gallis, se met lui aussi au diapason avec son roman *Saphicas* (1902), publié en parfaite synchronie avec l'émergence du thème dans la littérature au tournant du siècle. Il constitue un moment de bascule en ce qui concerne la représentation des amours saphiques au Portugal, car il ne s'agit plus d'aventures sexuelles entre pairs, dans une relation horizontale, mais verticale, entre une figure d'autorité et l'élève, subjuguée et pervertie.

40 . RABELAIS, *Volúpias*, *op. cit.*, p. 59.

41 . CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos...*, *op. cit.*, p. 175.

42 . RICH, Adrienne, *La Contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne*, Lausanne, Éditions Maméris, 2010, p. 93.

Nous y suivons le parcours d'une préceptrice anglaise, Miss Katie Watterson, « uma mulher muito alta e esguia, de formas angulosas e ossudas, denotando um grande vigor muscular⁴³ », venue travailler chez une famille de la grande bourgeoisie portugaise, non sans avoir auparavant provoqué la mort par épuisement d'un cœur pur au nom prédestiné : « Ophelia [...] caíra aos dezasseis anos nas garras de milhafre de Katie e delas saiu aos vinte a caminho do cemitério, assassinada amorosamente por aquele vampiro dotado dum vigor e de uma robustez pouco vulgares⁴⁴ ». D'ailleurs, Miss Katie, elle-même « iniciada nesses mistérios de Lesbos pela monitora do colégio onde estivera interna em Dublin », n'en est pas à son premier amour. Il semblerait que, du haut de ses trente ans, elle ait une certaine expérience qui ne se limite pas qu'à ses qualités de pédagogue :

Tivera sempre a sorte de encontrar pobres raparigas facilmente domáveis aos seus conselhos e práticas licenciosas, sugestionáveis pela lógica da sua palavra e pela arte sensual com que as mergulhava numa verdadeira embriaguez erótica, aproveitando-se de todas as condições dessas mulheres, a pior das quais era sempre a mocidade inexperiente [...] ⁴⁵.

Au Portugal, Miss Katie jettera son dévolu sur une tendre et innocente Manuela, « o tipo ideal que a sua imaginação doentia de lésbica erótica sempre havia sonhado [...]. Alheia a tudo quanto em volta dela se passava, só via essa visão deslumbrante de ombros e braços nus, que ela desejava devorar em haustos da mais lúbrica e reversiva paixão!⁴⁶ » Une fois dans ses rets, la vampire anglaise lui inoculera rapidement le mal saphique qui la détournera peu à peu de l'homme qui lui était destiné : la préceptrice aura fait de son élève une lesbienne.

C'est visiblement ce qui arrive au personnage de Maria Peregrina, la *Nova Sapho* (1912) du roman éponyme de Villa-Moura, lequel se sera sans doute souvenu du *Saphicas* d'Alfredo Gallis. De fait, là encore, c'est une préceptrice anglaise⁴⁷ qui vient pervertir l'héroïne, lui enseignant des « vícios para gastar nervos », une « indiscreta afeição » qui finit par la soustraire à des câlineries plus chastes :

Duma grande precocidade, Maria Peregrina seguia, com excepcional aproveitamento, as lições de Louisa Huley.

A inglesa era uma aventureira inteligente, prendada, que, tendo aproximadamente trinta anos, tirocinara o ensino pela Alemanha, Áustria e França. Tinha de seu uma grande mala com seis vestidos de passeio, o talento das línguas e o ar de quem ensina prendas e vícios para gastar nervos.

Maria Peregrina e Louisa afeiçãoaram-se profundamente, excessivamente.

Lamentava a ama de Peregrina, a velha Clara, a indiscreta afeição da estrangeira, que viera roubar-lhe os carinhos da *menina*...

43. GALLIS, Alfredo, *Saphicas*, Lisboa, Livraria Central, 1933, p. 40-41.

44. *Ibid.*

45. GALLIS, Alfredo, *Saphicas*, p. 89.

46. *Idem*, p. 64-65.

47. Si le choix de la nationalité est à relier à l'anglophobie portugaise de l'époque, on remarquera que l'anglaise est aussi associée, dès la fin du XIX^e siècle, au féminisme et, par ricochet, au lesbianisme. Voir infra.

E, da mesma forma, a Salomé, a filha dos morgados, mais nova cinco anos do que Peregrina, se sentia desfalcada nas atenções da prima, muito carinhosa e pródiga de entretenimentos antes da vinda da Huley⁴⁸.

Avec son pouvoir de fascination et de séduction sur ses élèves, la maîtresse d'école devient donc un *topos* de la littérature à thématique saphique⁴⁹, réactualisation dans la littérature 1900 de la *pederastia* hellène, au féminin cette fois-ci. C'est cette même fiction que d'aucun.e.s dénoncent dans le monde réel :

Num colégio aristocrático, de título pomposo e estrangeiro, que há tempos existe numa das belas avenidas da capital (mas atualmente sob a direção de mais prudente e austera proprietária) havia [...] uma menina também da família e auxiliar da diretora que, nas horas vagas se deliciava em instruir as suas alunas em matérias tão vastas e secretas que nenhum ministro se lembrou de os incluir nos cursos dos liceus [...].

E o número de meninas que de tal escola retiraram pálidas, anémicas, com inflamações vaginais, também vem em auxílio da nossa suspeição⁵⁰.

3 - Maîtresse Sapho chez les garçonnnes

Ce *topos* connaîtra son acmé dans le monde occidental avec le phénoménal succès du long métrage de la réalisatrice germano-autrichienne Léontine Sagan (1889-1974), *Jeunes filles en uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1931)⁵¹, sorti au Portugal en 1932⁵². L'action se déroule « dans un pensionnat et décrit le désir interdit entre une enseignante, Fraülein von Bernburg, et son élève de quatorze ans, Manuela⁵³ ». La fascination de la jeune élève prend rapidement des contours amoureux auxquels semble correspondre la professeure, attirance matérialisée à l'écran par un tendre baiser, filmé en gros plan. Le scénario est tiré d'une pièce de théâtre, *Gestern und heute*⁵⁴ (1930), écrite par Christa Winsloë (1888-1944), écrivaine germano-hongroise ouvertement lesbienne. En 1934, suite au succès du film, elle publie le roman *Das Mädchen Manuela*, traduit en portugais la même année⁵⁵.

48. VILLA-MOURA, Visconde de, *Nova Sapho. Tragédia Extranha*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912, p. 45-46.

49. Voir DEJEAN, Joan, *Fictions of Sappho...*, op. cit., p. 276-284

50. ALEGIM, Heloïse, *Arte de Ser Formosa: Preceitos, Receitas e Conselhos*, Lisboa, Livraria do Povo de Francisco Silva, s. d., p. 134-136.

51. Voir MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche, p. 30-37.

52. CUROPOS, Fernando, « Les "portugays(es)" du 7^e art : du muet au plus que parlant », *Moderna språk*, Uppsala, vol. 114, n° 1, 2020, p. 72-73. ojs.uu.se/index.php/modernasprak/article/view/4840/3843 [7 avril 2022].

53. MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, op. cit., p. 30.

54. La traduction française, publiée en 1932, circulera également au Portugal. Voir entrée sur le catalogue PORBASE.

55. WINSLOË, Christa, *Raparigas de Uniforme : Manuela*, Porto, Livraria Civilização, 1934. Il sera réédité en 1937, chez un autre éditeur, ce qui prouve le succès de sa réception, même sous l'État Nouveau. WINSLOË, Christa, *Raparigas de Uniforme : Manuela* (trad. de A. Augusto dos Santos), Porto, Livraria Escolar Progredior, 1937.

Nous sommes d'avis que *Sedução* (1937), de José Marmelo e Silva, s'inscrit à rebours du roman de Winsloë, dans son versant négatif donc. Pour cet auteur, qui écrit déjà sous l'État Nouveau, il s'agit avant tout de dresser un portrait de la lesbienne séductrice, de l'enseignante « perverse » qui détourne ses élèves du “droit” chemin, forcément *straight*.

Le narrateur homodiégétique, Eduardo, 24 ans, va donner à voir le parcours de vie de sa sœur, Noémia, de dix ans son aînée. Dès l'*incipit*, cette « *senhora do maior respeito e distinção* » sera aussitôt qualifiée de « perverse⁵⁶ ». Son portrait rejoint celui de maintes lesbiennes qui peuplent la littérature homophobe de l'époque, un être dont le physique semble être le reflet de son âme, forcément hideuse :

[...] abstinente, horrivelmente feia. Tem as túbias tortas, descarnadas, tem mesmo algum bigode; o cabelo, precocemente ruço, chega a dar-lhe um ar de velha. Custa-me, enfim, estar a descrevê-la e, então, digo: é uma carcaça a andar. É a morte em pé. Denoto, bem sei, que estou a falar dela menos reverentemente; contudo, como hei de penetrar nas sombras da sua própria alma e alumiá-las, se, por um preconceito de família, omitir este e outros dos seus caracteres individuais?⁵⁷

Il s'agira donc d'éclairer (« alumiá ») les recoins les plus obscurs de son âme, de mettre en lumière un secret révélé peu à peu au narrataire, une « reconstituição de factos⁵⁸ » selon les propos du narrateur, sans que jamais ne soient prononcés les mots honnis, lesbienne ou lesbianisme, que les lecteurs et lectrices averti.e.s pourront lire entre les lignes. Suite à la mort de leur père et à leur déchéance sociale, c'est Noémia qui, à force de travail et d'abnégation, devient le “chef de famille”, « curs[ando] a Normal Primária, com uma tenacidade e talento estranhos⁵⁹ », pour finalement étudier le Droit : « Ela, só pele e osso, formou-se rapidamente e com distinção na advocacia, ganhou lugar de presidente não sei de que organismo da cidade, dá aulas em colégios, manda-nos dinheiro, tem influência, é católica...⁶⁰ ». Devenue avocate et enseignante, l'« horrenda solteirona » « amputada de peito⁶¹ » abandonne, pour le narrateur, « a órbita do seu sexo⁶² ». Vivant et travaillant à Coimbra, Noémia revient fêter son anniversaire dans leur bourg d'origine, où résident sa mère et son frère, désormais responsable d'un magasin de tissus ouvert par elle, afin de lui trouver une situation. Ce retour festif est perçu par le narrateur-personnage comme une véritable humiliation, voire une “castration” (« cortaste ») : « Porque me cortaste minha carreira e me rebaixas a toda a hora, Noémia⁶³ ». Elle vient accompagnée d'« uma amiguinha de pensionato e aluna da Normal Primária [...] Acrescentava : “Os pais partiram há meses para o Brasil, onde têm negócios e confiaram-ma; sou mesmo a sua encarregada de educação”.⁶⁴ »

56. SILVA, José Marmelo e, *Sedução*, Lisboa, Estudos Cor, 1960, p. 11.

57. *Ibid.*, p. 12-13.

58. *Ibid.*, p. 18.

59. *Ibid.*, p. 14.

60. *Ibid.*, p. 18.

61. *Ibid.*, p. 69. On notera ici la référence à l'Amazone, image cliché de la lesbienne.

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*, p. 18.

64. *Ibid.*, p. 21.

Cette jeune fille, Marta, va éveiller un désir charnel chez l'« equilibrado » et « robusto⁶⁵ » Eduardo qui va essayer de la séduire. Il l'imagine déjà dans ses bras, soustraite aux griffes de sa sœur :

[...] tomá-la-ia nos braços com delicadeza, tomá-la-ia totalmente, sob o silêncio nu da terra.

Depressa, o meu pensamento se povoou das mais audaciosas imagens. Até lá, o meu maior desejo seria rodeá-la de ternura e proteção — contra sobressaltos, temores, hesitações. Com toda a força da minha alma pugnaria pela libertação de Marta, caída como eu na teia de aranha sinistra de Noémia⁶⁶.

Toutefois, la scène de séduction tourne court, et Marta semble beaucoup plus intéressée par Noémia que par son frère, comme le laissent suggérer les effusions lors de leurs retrouvailles, après quelques heures d'absence seulement :

Uma alegria convulsiva enrodilhou-as. Roladas nos braços uma da outra, ninguém viam ao redor, para tão largo tempo se estreitaram e tão vorazmente. Tão freneticamente. Gáudio, exclamações, ruídos de mãos comprimindo-se, os lábios colados voluptuosamente, o entornar dos olhos, até mesmo o cheiro desprendido — deixaram em mim a indisposição inexplicável, que só a amálgama do nojo e da dor, e do despeito, da raiva [...] podia ter gerado⁶⁷.

Or, dans l'esprit de son frère, Noémia « irradiava do seu todo [...] qualquer coisa como um poder de masculinidade⁶⁸ », « um insinuante ar masculino⁶⁹ » qui sait attirer vers elle « quantas queira⁷⁰ », selon les rumeurs qui circulent dans le bourg à son sujet. Le secret n'est pas si bien gardé, et Noémia vit désormais dans un placard de verre, laissant transparaître sa réalité intime à certains regards : « Subiram as duas enlaçadas. A Antónia descera à loja, não sei a quê. Aquele risozinho trocista, brilhando-lhe no rosto, como também suspeitante do mistério que se revelava, operou em mim uma reação violenta⁷¹ ». D'ailleurs, son attitude révèle une certaine audace qui fait fi des commérages et du qu'en-dira-t-on : « Noémia impera. Saem para toda a parte, passeio vai, passeio vem [...]. Em casa dançam ; dançam no campo. A alegria embriaga-as, excita-as, não param, não comem, desafiam todas as murmurações.⁷² »

Les relations féminines de Noémia sont dorénavant perçues par le frère sur le modèle saphique classique (« pedagogo », « prosélita »), mais sous un prisme pathologisant, comme le révèle le champ lexical (« culto anti-natural », « fanatismo aberrativo », « prostituição ») : « Como podes conceber um culto anti-natural, tu, um espírito erudito e pedagogo, criares para uso pessoal um

65. *Ibid.*, p. 12.

66. *Ibid.*, p. 73.

67. SILVA, José Marmelo e, *Sedução*, p. 76.

68. *Ibid.*, p. 98.

69. *Ibid.*, p. 83.

70. *Ibid.*, p. 111.

71. *Ibid.*, p. 77.

72. *Ibid.*, p. 113.

fanatismo aberrativo, — eu não compreendo, eu endoideço, ver-te prosélita, oh céus digo eu!, desta nova espécie de prostituição!⁷³ »

Dans son délire, provoqué par une haine jamais frontalement énoncée, le narrateur personnage va jusqu'à imaginer des scènes "diaboliques" lors de la fête d'anniversaire à laquelle aucun homme n'est convié et d'où il est exclu. De fait, il a beau être le frère de Noémia, il n'en est pas moins un homme :

Desvairado, perdido, vi imediatamente o inacreditável: elevada num tronozinho de rainha, Noémia lasciva e embriagada, aspirava o fumo azulino dum cigarro. As eleitas rojavam-se-lhe aos pés, semi-nuas. Esta, enrolada até à sua ilharga; aquela, até à cinta delgada; as restantes, estendidas pelo soalho, jaziam de cabeças estateladas. E todas gemiam carícias, oferecendo a boca à sua taça e os peitos às suas mãos⁷⁴.

La violence fratricide intériorisée est due à une rivalité d'ordre sexuel. Noémia est la rivale prédatrice qui ôte au mâle de la maison ses possibles jouets sexuels :

As andorinhas celebrando com o milhafre, em pleno espaço, o holocausto da sua liberdade e sua vida...

Celeste, Júlia, Marta, Roberta, tantas e adoráveis, corajosas contra os homens e disputando-se a garra de Noémia.

E Noémia é um monstro. [...] E sobre o monstro uma chuva de beijos cai...⁷⁵

Le roman pourra se lire comme la cristallisation du "mâle être" face à ces Èves nouvelles, véritables « Inimigas dos homens » (*figure 3*) qui, indépendantes financièrement, « pux[am], como por hábito, dum cigarro⁷⁶ » et portent des « calças masculinas⁷⁷ » à la manière des garçonnnes parisiennes, instaurant ainsi une trouble dans le genre⁷⁸. L'auteur transfigure littérairement une problématique sociale, une angoisse de dépossession des privilèges masculins face à la concurrence, toute relative au Portugal d'ailleurs, de femmes sur des postes jusque-là occupés par des hommes, lesquels voudraient les remettre à leur place, au foyer :

Num momento em que todo o mundo se vê assoberbado com um número crescente de desempregados, ainda há quem dê à mulher faculdades de trabalho, que cabia aos homens, aumentando ainda mais o aspeto ridículo que tem e para que caminha grande parte da sociedade. [...]

Que a mulher tenha direitos legais equivalentes aos do homem, admite-se, mas que ela, que nunca conseguirá deixar de ser o sexo fraco consiga ser o inimigo do trabalho do homem, é demais. [...]

É tempo de dar à mulher autonomia própria, mas dentro de certos limites.⁷⁹

73. *Ibid.*, p. 131.

74. *Ibid.*, p. 170.

75. SILVA, José Marmelo e, *Sedução*, p. 173.

76. *Ibid.*, p. 114.

77. *Ibid.*, p. 114.

78. Voir CUROPOS, Fernando, *Lisbonne 1919-1939 : des Années presque Folles*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 169-174.

79. SÓCRATES, «Pessoal feminino», *Invicta Cine*, Porto, 17 outubro 1931, s. p.

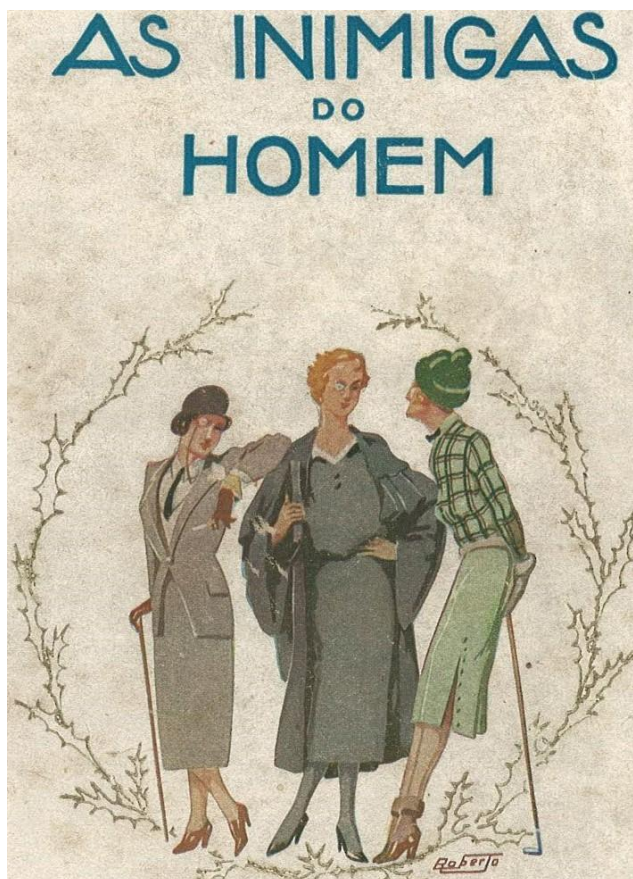


FIG. 3 : DANTAS, Júlio, *As Inimigas dos Homens*, Lisboa, Portugal-Brasil Editora, 193?. Couverture de l'ouvrage.⁸⁰

Étant sous la coupe de sa sœur, de qui il dépend financièrement — « a ditadura de Maria Noémia⁸¹ », comme il l'appelle —, le personnage se voit comme déchu de sa virilité, déclassé socialement et symboliquement : « Para o grupo de Noémia, não há dúvida, eu não passo dum pobre empregado de balcão. [...] Mordido de despeito e humilhações, reconhecia-me pária ou aborto. Nem um cão.⁸² » Nous sommes donc face à une angoisse de castration contre laquelle il répond par une réification du/des corps féminins à sa disposition, les plus faibles car subalternes : Antónia, la bonne ; Julieta, la femme du peuple, séduite et aussitôt abandonnée ; Josefina, la prostituée du bourg.

En outre, on notera que certaines des valeurs associées au féminin, sollicitude, bienveillance, une « éthique du *care* » comme définie par Carol Gilligan⁸³, sont totalement absentes chez cette femme, professeure de l'enseignement primaire devenue avocate. C'est même le frère, en dépit de sa posture machiste plus qu'évidente, qui prend la défense des humbles, des petites gens incapables de payer leurs dettes, face à cette austère femme sans cœur :

80. La femme dessinée à gauche, est, des trois, celle qui se rapproche le plus de la caricature de la lesbienne des Années Folles. La « Doutora », au milieu, a aussi un monocle rivé à l'œil, signe distinctif de la lesbienne durant la période. Voir CUROPOS, Fernando, *Lisbonne 1919-1939...*, *op. cit.*, p. 131, p. 236-327.

81. SILVA, José Marmelo e, *Sedução*, *op. cit.*, p. 15.

82. *Ibid.*, p. 139.

83. GILLIGAN, Carol, *Une Voix différente : pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 2008.

Expliquei a Noémia a crise duma povoação que não vive senão da agricultura, as lágrimas das mães, o contágio das crianças com a tuberculose voraz dos pais, o socorro urgente necessário, a orfandade, sei lá!, quantas circunstâncias que são dor de alma e retalham todos os propósitos — mas Noémia atalhou-me implacavelmente:

— Isso não se cura com esmolos. [...]

«Ouvira bem? Fiados, nem um real!⁸⁴»

Bien que le mot féminisme n'apparaisse jamais dans le texte, Noémia a du moins une posture féministe dans son parcours de vie, cherchant à s'émanciper par le savoir, par une position sociale naguère réservée aux hommes — elle est devenue avocate —, et par son indépendance financière qui la met hors de la tutelle d'un mari, d'un père ou d'un frère. Un véritable bouleversement du régime patriarcal que le héros imagine, dans son délire paranoïaque, comme une volonté de mise à mort du mâle, thème récurrent lorsqu'il s'agit de parler des lesbiennes (*figure 4*) :

Frente a frente, respondeu ao meu desafio, com a maior audácia:

— Abaixo os homens!

Os seus olhos varavam-me como balas.

Eu expeli um nome obsceno, ergui o braço...⁸⁵



FIG. 4 : « O movimento feminino⁸⁶ ».

L'association entre féminisme et lesbianisme, qui débute au Portugal avec les attaques contre l'écrivaine et proto-féministe Guiomar Torresão⁸⁷ (1844-1898), atteindra son acmé durant

84. SILVA, José Marmelo e, *Sedução*, *op. cit.*, p. 114.

85. *Ibid.*, p. 171-172.

86. Dessin non signée. *O Pimpão*, 18 de julho de 1917, s. p.

87. Voir CUROPOS, Fernando, *Versos Fanchonos...*, *op. cit.*, p. 197.

l'entre-deux-guerres⁸⁸. Mais elle est mise en sourdine dès les années 1940, car durant l'État Nouveau, c'est le féminisme portugais lui-même qui disparaît, tout comme la représentation de l'homosexualité féminine⁸⁹, aussi bien en traduction que dans la production locale. Sous le coup de la censure, les écrivain.e.s devront se contenter du sexe des anges, et même les productions lesbophobes, comme le roman *Falsos Preconceitos* (1964), de Nita Clímaco, seront interdits de circulation. Pour autant, la parenthèse de l'État Nouveau n'aura pas emporté avec elle les clichés sur l'enseignante lesbienne, tendance *butch* :

A professora de ginástica, com ar de mulher que olha com olhos de homem os corpos femininos, obrigava-a a repetir cem vezes o salto do cavalo e empurrava-a com a mão espalmada sobre o rabo de cada vez que ficava escarranchada no meio da sela.

Manuela defendia-se com uma passividade que raiava o masoquismo das vítimas que se abandonam ao destino sem hesitações nem preconceitos⁹⁰.

88. Voir TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Paris, Seuil, 2000, p. 332-340.

89. Ce sera moins le cas pour l'homosexualité masculine qui gardera, malgré tout, une certaine visibilité, ne serait-ce que caricaturale, et homophobe, cela va sans dire.

90. VEIGA, Teresa, *Gente Melancolicamente Louca*, Lisboa, Tinta da China, 2015, p. 68.

Noticias de parientes lejanos. La recepción del cine mexicano en dos revistas españolas especializadas de los años cuarenta: *Primer Plano y Cámara*¹

Yolanda Minerva Campos García

Universidad de Guadalajara

Resumen: A partir del estreno en España de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) en junio de 1940 el cine mexicano mantuvo una distribución y exhibición reducida pero estable en las pantallas españolas durante el franquismo. Este trabajo es una revisión histórica sobre el proceso de proyección interna-

cional que tuvo el cine mexicano en España a través del análisis de contenido de dos revistas españolas: *Primer Plano* y *Cámara*. A partir de la lectura contextualizada de las notas periodísticas nos proponemos externar los imaginarios que vertebraron el reconocimiento de un cine con una identidad fuerte que, poco a poco, fue

1. Este artículo se deriva de mi tesis doctoral CAMPOS, Yolanda, *Noticias de parientes lejanos. Cine Mexicano transnacional en la España franquista (1940-1955) a través de su prensa especializada*, 506 p. Doctorado en Historia del cine: Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 5 de febrero de 2016.

ganando terreno y dio a conocer nuevas facetas.

Palabras clave: Cine mexicano, Transnacionalidad, Internacionalización, Franquismo, Periodismo cinematográfico.

Résumé : Depuis la première en Espagne du film *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) en juin 1940, le cinéma mexicain a maintenu une distribution et une exploitation réduites mais stables sur les écrans espagnols pendant le régime franquiste. Ce travail est une

révision historique du processus de projection internationale du cinéma mexicain en Espagne à travers l'analyse du contenu de deux magazines espagnols : *Primer Plano* et *Cámara*. A partir de la lecture contextualisée des notes journalistiques, nous proposons d'extérioriser les imaginaires qui structurent la reconnaissance d'un cinéma à l'identité forte qui, peu à peu, gagne du terrain et fait connaître de nouvelles facettes.

Mots-clés : cinéma mexicain, transnationalité, internationalisation, franquisme, presse cinématographique.

Introducción

La prensa fue un medio de difusión muy importante para impulsar el desarrollo y consolidación del séptimo arte. Conforme se fue gestando la especialización del periodismo cinematográfico, los periódicos y revistas se erigieron como eficientes mediadores entre los espectadores y las pantallas para dar a conocer los pormenores del séptimo arte. De tal manera que los periodistas articularon conceptos, construyeron discursos, anunciaron tendencias al referirse de manera particular al fenómeno filmico. Muchas de esas discusiones apuntaron a la identificación de los cines nacionales como una forma de nombrar y diferenciar el cine producido en una frontera geográfica y cultural.

La construcción del discurso periodístico relativo al cine fue en primera instancia una práctica cultural determinada por los acontecimientos generados en diferentes contextos que, adoptó la globalización como un espectro natural. Como en otras áreas, los periodistas participaron en la creación de códigos de identificación para interpretar y hacer visible las particularidades de las cinematografías que competían por el reconocimiento internacional.

El contexto de los años cuarenta presenta un escenario interesante para analizar el fenómeno del cine mexicano en España, porque la cinematografía mexicana trasciende sus fronteras e inicia una etapa de internacionalización con anuencia de las instancias gubernamentales que apunta a ocupar los primeros lugares de la oferta y demanda del cine hispanoparlante. La prensa cinematográfica fue un importante constructor de significados, por lo tanto, para una mejor comprensión de los códigos de visibilidad, se impone la lectura del texto dentro del contexto.²

2. VAN DIJK, Teun, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1990, pág. 45.

La construcción transnacional del cine mexicano desde el discurso periodístico llevó de manera implícita referencias a acontecimientos políticos que rebasaron el ámbito propiamente cinematográfico, lo cual nos lleva a evidenciar y desmadejar la imbricación de referentes que determinan los diferentes niveles de análisis que están presentes en este texto. En primer lugar, el contexto político y social de los dos países que enmarca el encuentro; en segundo lugar, las dinámicas de distribución y exhibición internacional del cine mexicano en el engranaje institucional de las políticas cinematográficas del franquismo. En tercer lugar, el grado de desarrollo de la prensa española especializada en cine y por último la revisión crítica de los textos hemerográficos alusivos al cine mexicano.

Los códigos de interpretación están sujetos a implicaciones políticas particulares: para México comenzaba un periodo de estabilidad social y política, con dirección a fortalecer el Estado con el asentamiento de valores conservadores y de tendencia centro-derecha. El gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se desmarcaba de su antecesor, Lázaro Cárdenas (1934-1940) quien había llevado a la práctica una política social de corte socialista y que había tomado una postura tan significativa al acoger a los refugiados republicanos que dejaron España durante y después de la Guerra Civil (1936-1939). Para España era el momento en que se instaura la dictadura de Francisco Franco, a partir de un golpe de estado. El primer lustro de los años de los años cuarenta representaba la etapa conocida como la de autarquía, caracterizada por el aislamiento internacional y la puesta en marcha del aparato logístico que va a primar durante el franquismo³.

Es preciso mencionar que empezaba un largo periodo sin tener relaciones diplomáticas formales entre los dos países. Sin embargo, había intercambios al margen de los gobiernos establecidos en algunas áreas específicas como la cultural y religiosa⁴. El intercambio cinematográfico en sí mismo era una demostración de ello.

Por otro lado, el periodismo español especializado en cine empezó una nueva época al concluir la Guerra Civil. La tradición de publicaciones venía de muchos años atrás, dedicadas al cine en España caracterizado por ser descentralizado y con algunas publicaciones de vida efímera. Hacia final de los años treinta y el inicio de los años cuarenta nuevas revistas ven la luz en ausencia de las que vieron interrumpida su edición a partir de que irrumpe la Guerra Civil⁵. Surgieron entonces revistas acordes con la época, una nueva geografía se presenta en el escaparate de la prensa especializada, y al menos tres de las cinematografías de habla castellana se miden a un mismo nivel con las sólidas por tradición; nos referimos en el primer caso a la Argentina, España y México y en el segundo a Estados Unidos, Alemania e Italia.

Es a mediados de 1940 cuando la presencia del cine mexicano en las pantallas españolas empieza una etapa ascendente en cuanto a número de películas que se estrenan por año⁶. Tanto el público como los periodistas se dejaron cautivar con la temática que identificaban como represen-

3. DI FEBBO, Guliana y JULIA, Santos, *El Franquismo*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 91.

4. PÉREZ, Ricardo “La mirada oficiosa de la hispanidad. México en los informes del Ministerio de asuntos exteriores franquista 1949-1950” en Clara E. LIDA (Comp.), *México y España en el primer franquismo, 1939-1950*, México, El Colegio de México, 2001.

5. FRUTOS, Eva, “1907-1931 Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo”, *Cinema 2002*, Madrid, 1978, n° 44.

6. La cantidad de películas mexicanas estrenadas en Madrid, que registramos en el periodo de nuestro estudio, se repartió por año en: 1940:3; 1941:6; 1942:3; 1943:3; 1944: 2; 1945:12; 1946:35; 1947:17; 1948:27; 1949:23; 1950:23; 1951:14; 1952:29; 1953:25; 1954:21; 1955: 24. En total 267 películas.

tativa del cine mexicano: la comedia ranchera. Asimismo, ya se había familiarizado con actrices y actores, argumentos y sobre todo las canciones características de este género. Por lo tanto, no resulta extraño que, en la etapa más álgida de la presencia del cine mexicano en España, surjan las columnas especializadas en este cine: “Aquí México” y “Cámara en México” en las revistas *Primer Plano* y *Cámara* respectivamente.

Sin embargo, es importante mencionar que en gran parte el interés de la prensa española por los acontecimientos en materia cinematográfica en México se centraba en darle seguimiento a los compatriotas que hacían carrera en aquellos lares. Pero ello no fue un impedimento para que se crearan referentes en la recepción del cine llamado “azteca”⁷ además de que, en el caso de “Cámara en México”, la aparición de la columna obedecía a una estrategia pensada desde la misma estructura institucional mexicana para proyectar su cine fuera de sus fronteras.

Al revisar las secciones de estreno de periódicos y revistas que consultamos en los archivos españoles pudimos constatar que se estrenaron 267 películas mexicanas durante el periodo que comprende nuestro estudio (1940-1955), una cifra más que significativa para crear discursos y cánones sobre una cinematografía que les resultaba familiar en muchos sentidos, por sus contenidos y también por la presencia. No obstante, en esta construcción se vivieron diferentes etapas de aceptación, negociación e incluso rechazo como un escenario general en la producción de discursos de la prensa.

1 - Rey Soria Films, la distribuidora del cine mexicano

Al iniciar la década de los cuarenta fue la compañía Rey Soria Films la distribuidora que llevó a territorio español la mayor parte de las películas mexicanas que se exhibieron durante el primer lustro de los años cuarenta en España⁸. La empresa estaba regentada en Madrid por el mexicano Antonio Rey Soria, uno de los empresarios que se dedicaba a la importación de películas extranjeras. Años más tarde Soria incorporó a la empresa a su hermano Gabriel, quien además de ser director de cine era la persona más idónea para asesorarlo, pues, conocía muy bien el cine que se había producido en los años recientes en México y seguramente tendría una idea clara sobre los directores en activo.

La presencia de Gabriel Soria resultaba muy adecuada para saber qué se podía exportar y cuáles películas podrían gustar al público español. Una vez instalado en España sabría qué temas podrían resultar espinosos para el contexto. Rey Soria Films distribuyó las diecisiete películas mexicanas que se vieron en Madrid en el lapso de 1940-1945. Años más tarde, otras compañías como

7. Retomamos el discurso de la época. En varias notas encontramos esta forma para referirse al cine mexicano o también en el contexto del periodismo, nombrar “prensa indígena” para referirse a la prensa de México. Estas evidentes connotaciones neocoloniales las usaron no sólo los periodistas españoles, sino también los mexicanos.

8. Para mayor información sobre la exhibición de cine mexicano en España en periodo anterior véase el libro de MIQUEL, Ángel, *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España 1933-1948*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos en España, 2016.

las distribuidoras españolas Ballesteros y Pereda Asociados, incluyeron películas mexicanas en su catálogo. En junio de 1945 se instaló en Madrid una filial mexicana de la distribuidora Hispano-Mexicana Films momento en que se intensificó la distribución de películas mexicanas en España.

La forma como operaban los sectores de distribución y exhibición para llevar películas mexicanas a España, antes de que entrara en funcionamiento la reglamentación franquista, era de la siguiente manera: el empresario/exhibidor de España se ponía en contacto con el productor mexicano; tenía un agente en la aduana que se encargaba del papeleo de importación y de tramitar el dictamen de la censura. El agente pagaba los aranceles que se requerían y él mismo se encargaba de hacer llegar las películas a los cines.

Los distribuidores armaban lotes alternando las películas que consideraban de mejor calidad con otras menores o también las más antiguas con otras de producción más reciente. Esto explica en parte el desfase que se observa en la temporalidad de los estrenos de películas mexicanas en los dos países; las películas que se estrenaban en España tenían de entre dos y tres años de haberse dado a conocer en México. Esto sucedió durante los primeros años de esta nueva época de distribución de cine mexicano en España. Conforme se avanzó en este proceso se acortó un poco la distancia para su estreno en las pantallas españolas aunque también dependía de la buena recepción, es decir de la oferta y la demanda⁹.

La historia transnacional que se tejía sobre el cine mexicano en la prensa española estaba determinada principalmente por dos factores: los flujos del mercado y quizá el de mayor peso, la censura. En este sentido consideramos que la percepción de los periodistas era sesgada e incompleta¹⁰ y la distancia transatlántica imposibilitaba una sincronización de lo que se producía en México y lo que se estrenaba en las pantallas españolas. Por ejemplo, a mediados de los años cuarenta la mayor parte de las películas exhibidas en España eran de temática ranchera, mientras en México el melodrama iba en ascenso¹¹.

La censura¹² indudablemente fue protagonista en la construcción de esta historia transnacional. El filtro empezaba desde México, pues como era natural las películas mexicanas que se exportaban también debían contar con un permiso especial que obedecía al Reglamento de Cinematografía expedido en octubre de 1919, el cual contemplaba ya el tema de las exportaciones e

9. Por ejemplo, la buena recepción de las películas de *Cantinflas* aceleró la exhibición de sus películas.

10. La consideramos incompleta porque muchas de las películas que ahora son consideradas clásicas, por cuestiones de censura y/o autocensura, no se conocieron en España.

11. GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve Historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, pág. 124.

12. En la prensa encontramos dos artículos alusivos a la censura, una entrevista al párroco que ejercía de vocal en la Junta de censura, que explicaba con detalle que el cine mexicano y el francés era el que más trabajo les daba: “proporcionalmente las más afectadas son las películas francesas y mexicanas, en las que se acusa una mayor falta de sentido moral”. ANTONIO CUEVAS PUENTE, “La censura cinematográfica, tema palpitante-”, Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la junta de censura”, *Espectáculo*, mayo de 1951 año IV, n° 50, y ANTONIO CUEVAS PUENTE, “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en nuestro país. Situación difícil del cine Azteca en España”, *Espectáculo*, febrero-marzo de 1952, n° 58. Para mayor detalle de la censura aplicada a las películas extranjeras, entre ellas las mexicanas, véase TEODORO GONZÁLEZ BALLESTEROS, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. Con especial referencia al periodo 1936-1977*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1981.

importaciones de películas. Respecto a la censura cinematográfica se especificaba con cierta ambigüedad en el artículo 9° como motivo de prohibición “comportamientos antisociales”¹³.

La Ley Federal de Cinematografía de 1949, al referirse a la exportación de películas mexicanas aludía directamente a la Constitución Política Mexicana, el artículo IX dice: “La autorización se otorgará siempre que el espíritu y el contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6° de las demás disposiciones de la Constitución General de la República”¹⁴.

Con respecto a la censura española, un año después de la creación de la Junta de Censura (1937) se dio a conocer el documento: Organización de la Censura Cinematográfica. El Artículo 14 se limitaba a ordenar el pago o exención de los derechos de Aduana a las “películas importadas”. En 1942 la orden Reorganización de los servicios de censura, el Artículo 3° aludía a las competencias de la Comisión: “Censurar¹⁵ toda clase de películas, nacionales y extranjeras sean de la clase que fueren y quien quiera que las haya producido, que hayan de proyectarse en el territorio nacional. Censurar el material de propaganda que las casas distribuidoras o propietarias de películas remitan con éstas a las salas de proyección”¹⁶.

En una comparación entre ambos reglamentos, encontramos notables diferencias, porque si bien los dos se refieren al tema de los aranceles, en el caso mexicano se aludía al derecho a la libre expresión garantizada por la Constitución Mexicana, mientras que el caso español la censura alcanzaba incluso al material de propaganda¹⁷.

2 - La prensa española especializada en cine

Al instaurarse el franquismo la prensa fue estructurada y reglamentada como parte del aparato castrense para garantizar la fidelidad al caudillo. En acuerdo con Justino Sinova el reglamento de la prensa fue un reflejo de la correlación de fuerzas que sostenían al caudillo: “Se puede hablar con propiedad de una continuidad en la censura. Lo que cambió fue la organización y la estrategia, no la intención”¹⁸.

-
13. “Quedan comprendidas en la prohibición de este artículo las cintas o vistas que presenten en detalle el modo de operar de los criminales, o cuya impresión general sea la de la supremacía del criminal, ya sea por su inteligencia, por su fuerza o por cualquier otro motivo que puedan inspirar simpatía sobre las personas o hábitos inmorales de los protagonistas”. Reglamento de Censura Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 1° de octubre de 1919. págs. 1 y 2.
 14. El artículo 6° de la Constitución especificaba: “La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público; el derecho de réplica será ejercido en los términos dispuestos por la ley. El derecho a la información será garantizado por el Estado.” Ley de la Industria Cinematográfica, *Diario Oficial de la Federación*, 31 de diciembre de 1949. págs. 3-5.
 15. Era obvio que el concepto censurar tenía el significado de revisar y establecer un criterio para su autorización o no de exhibición.
 16. GUBERN, Roman y FONT, Domenec, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975. págs. 333-334.
 17. Este fue un factor que se trató en las jornadas del Congreso Hispanoamericano de 1948. Véase Julia TUÑÓN “Relaciones de celuloide. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Madrid, 1948” en Clara E. LIDA (Comp.) *México y España en el Primer Franquismo, 1939-1950*, El Colegio de México, México, 2001, págs. 121-161.
 18. SINOVA, Justino, *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2006, pág. 84.

Las publicaciones sobre cine tuvieron diferentes grados de adhesión al régimen y pudieron coexistir las que abiertamente hacían propaganda y manifestaban su favor al dictador y las que no hacían eco de propaganda, pero tampoco cuestionaban al régimen. Las revistas elegidas para este artículo son dos ejemplos de los dos extremos, sin embargo, aún con su filiación definida en cada caso tuvieron puntos de contacto, por lo tanto, consideramos que no es posible hacer juicios apresurados y conclusiones premeditadas, pues, como podremos ver en la práctica el ejercicio periodístico se entretrejía en estructuras más complejas.

3 - Primer Plano

El número inicial de *Primer Plano. Revista española de cinematografía* se publicó el 30 de octubre de 1940 y continuó hasta 1963. Desde un principio surgió como una publicación que daría voz a las concertaciones oficiales en materia cinematográfica del franquismo. Al frente de la revista se encontraba Manuel Augusto García Viñolas, el jefe del Departamento Nacional de Cinematografía.

Primer Plano tenía formato de un magazine, las diferentes secciones compartían el espacio con numerosas fotografías e ilustraciones que la hacía atractiva para el público general. Demostraba contar con un amplio presupuesto que hacía posible su publicación semanal, a diferencia de otras contemporáneas que salían al público quincenal o mensualmente.

La revista reproducía reportajes y entrevistas, además de secciones fijas como la de la crítica cinematográfica que puntualmente cubría los estrenos y reseñaba la mayor parte de ellos, aunque en muchos casos fueran sólo algunas líneas. Al igual que en *Radiocinema*,¹⁹ en *Primer Plano* encontramos la mayor cantidad de críticas sobre cine mexicano. Los artículos de opinión en los primeros números estaban dedicados al cine español. La plantilla de colaboradores la conformaron Eugenio D'Ors, Eugenio Montes, Antonio Mas-Guindal, Ernesto Giménez Caballero²⁰, José Antonio Nieves Conde, José Luis Gómez Tello, Edgar Neville y Antonio de Lara, mejor conocido como *Tono*.

Joan Minguet destaca, como un rasgo de su primera época, la intención de García Viñolas de hacer de *Primer Plano*, una revista que integrara al cine con la cultura, una publicación que se ocupara de la reflexión y de los aspectos que regularmente no cubrían las revistas especializadas, en las que se abordaba el cine principalmente como espectáculo cultural. Según el autor, García Viñolas deseaba que la revista fuera una pieza más de todo un aparato de especialización que elevara el fenómeno del cine en España. Minguet destaca en primer lugar la variopinta lista de colaboradores:

...la primera parte captó para sus páginas a una serie de personajes ligados a otros sectores culturales de mayor rango, o que en una época eran considerados de mayor rango: académicos, críticos de arte, escritores, profesores universitarios (...) la mayoría de estos intelectuales muchos de los cuales procedían de la falange,

19. *Radiocinema* fue la primera publicación sobre cine cuando se instauró el franquismo, empezó su edición en 1938 y mostró siempre una explícita adhesión al régimen de Franco.

20. Por el tema general de nuestro trabajo cabe destacar a Ernesto Giménez Caballero, promotor cultural en la Segunda República, hispanista renombrado con inclinación al fascismo. Escribió el primer libro sobre cine mexicano que se haya publicado en España, *Amor a México (a través de su cine)*, en 1948.

reflexionan con mayor fortuna sobre cine, y buena parte de ellos sobre el futuro del cine español. La mirada por tanto no se produce desde la crítica, o desde la industria, sino desde una opción exterior de raigambre culta. Y su objetivo último: conseguir que el cine español mire más hacia el arte que hacia la industria²¹.

La revista que se erigió como vocera oficial del Estado en materia cinematográfica en modo alguno fue unidireccional. *Primer Plano* logró un equilibrio al tener una sincronía con las publicaciones especializadas en cine de la época y no contradecir su vocación franquista que era puesta en evidencia con las consignas. Pero también evidenció que respecto al fenómeno cinematográfico podía elaborarse un discurso cultivado que convivía con la retórica franquista.

4 - *Primer Plano* y el cine mexicano

En la revisión cronológica de las revistas que consultamos para nuestra investigación encontramos que, pese a que hay una diferencia de años en el surgimiento de unas y otras, existe una sincronía en el momento en que se hace más constante la información sobre el cine mexicano: el segundo lustro de la década de los cuarenta. Este punto de atención, tiene relación directa con el alza de números de películas estrenadas y el tránsito a España de personas ligadas a la industria del cine mexicano. En este contexto es cuando las revistas españolas incluyen un espacio fijo relativo al cine mexicano. Nos parece muy importante que las columnas dedicadas al cine mexicano ocupen un lugar al lado de cinematografías consideradas fuertes en esos años, como la inglesa o la francesa. Y se puede decir lo mismo del cine argentino con sus columnas “Cine criollo” y “Aquí Buenos Aires”.

Resulta sintomático que aparecieran columnas especializadas en cine mexicano en publicaciones extranjeras, porque se le estaba enmarcando desde una perspectiva internacional. Pero también era un indicador de que la industria cinematográfica mexicana funcionaba como tal, porque se había logrado activar la distribución y la exhibición de su producción, había mercado y lo cubría con todo y las limitaciones producidas por la censura.

Un aspecto que nos parece muy importante señalar es que, al principio de la década cuando comenzaron a estrenarse de manera más constante las películas mexicanas el punto de interés para la prensa eran las películas y un género muy específico, la comedia ranchera²², debido por supuesto a que era lo que se había visto, y había gustado. Sin embargo, al doblar el segundo lustro de esta década es notoria que la atención que prodigan a los actores y actrices, irrumpe un

21. MINGUET, Joan “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo. Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*” en *Tras el sueño*. Actas del “VI Congreso de la AEHC” (Cuadernos de la Academia, 1998), Valencia, pág. 195.

22. Cuando las películas rancheras empezaron a ser exhibidas por las pantallas españolas, los periodistas articularon conceptos, delimitaron imaginarios y argumentos para referirse al género que identificaban como característico del cine mexicano, en los cuales pueden encontrarse reflexiones interesantes que deambulan en negociación, aceptación y algunas veces hartazgo. Por una cuestión de temporalidad, esa discusión ya no alcanza el periodo en que comienzan a publicarse las columnas que aluden particularmente al cine mexicano, razón por la cual no abundamos en ello en este texto. Para mayor información de este punto véase CAMPOS, Yolanda, *Noticias de parientes lejanos*, op. cit., pág. 148.

star system que labora en el cine mexicano y que es atendido de manera constante por las revistas españolas, lo que hace que crezca considerablemente la información sobre el cine mexicano.

Los actores y actrices del cine mexicano tuvieron un papel protagónico en la “época de oro del cine mexicano”, ya que su popularidad llegó al público mexicano primero y después a los países de habla hispana. Según Carlos Monsiváis “la época de oro” en realidad fue la época de oro del público que convirtió en verdaderos ídolos populares a las “estrellas” de la pantalla²³. Este fenómeno fuera de las fronteras quizá no se vivió con esa magnitud, pero es un hecho que el *star system* mexicano tuvo adeptos fieles en España que se volcaron a las calles cuando los mexicanos visitaron las ciudades españolas, como fue el caso de María Félix, Jorge Negrete y *Cantinflas*²⁴.

Primer Plano fue una publicación que atendió con diligencia las numerosas visitas que hicieron personas de la comunidad cinematográfica de México, sobre todo entre los años de 1946-1948²⁵, cobertura que no se suscribía sólo al *star system*, sino también a la presencia de empresarios, principalmente productores y distribuidores. Con este panorama tenemos que desde que se inició la revista cubrió la crítica de películas mexicanas en la sección de “Estrenos”. En el segundo lustro con la columna “Aquí México” el espacio dedicado al cine mexicano se hizo más extenso y variado en cuanto a tipo de información y constante. Al final de sus días el interés se centró básicamente en el *star system*. Pero también es importante anotar que los críticos de la sección de estrenos de *Primer Plano* también participaron del diálogo inicial, cuando se configuraron los cánones para definir qué era o debía ser el cine mexicano.

5 - La columna “Aquí México” en *Primer Plano*

La columna “Aquí México” era parte de la sección “Mundial” dividida en cine de diferentes latitudes. Se publicó por primera vez el 13 de julio de 1947 y continuó sin interrupción hasta diciembre de 1950. Al principio se nutría principalmente de cables telegráficos, pero leyendo con mayor detenimiento se podía ver que había un periodista detrás de las notas, pese a que nunca fue revelado el nombre del autor.

El formato de la columna era la clásica miscelánea de notas breves y de información diversa, en el que también cabían los chismes de la farándula y un tipo de información anecdótica al modo de “¿Sabía usted?” en la cual se citaban declaraciones hechas por los actores y actrices en entrevistas realizadas. La amplitud del espacio que ocupaba “Aquí México” era variable, pero nunca rebasaba una hoja impresa con letra milimétrica.

23. MONSIVÁIS, Carlos, “Mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, México, junio-julio 1992, n° 2.

24. “*Cantinflas* en Madrid. Los inconvenientes y las desventajas de la popularidad.”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946; J. B. “Jorge Negrete, el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948; José del Sarto, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948.

25. Encontramos gran cantidad de entrevistas a actrices (María Elena Marqués, María Félix, Rosario Granados, Emilia Guiú, María Antonieta Pons); actores (*Cantinflas*, Jorge Negrete) directores (Roberto Gavaldón, Ramón Pereda, Fernando de Fuentes y Emilio *Indio* Fernández) periodistas (Roberto Cantú Robert y Carlos Bravo); productores (Jesús Grovas, Guillermo Calderón y Raúl de Anda); músicos (*El trío Calaveras*) sin dejar de mencionar a la comitiva que estuvo en Madrid, para participar en el Certamen Cinematográfico que se celebró en junio-julio de 1948.

El periodista que redactaba la columna conocía muy de cerca el cine mexicano porque hablaba de la cotidianeidad en el ambiente fílmico, principalmente de la actividad en los estudios. Estas columnas parecían escritas para un público local que conociera a las actrices, actores y directores que se mencionaban, es decir para el público mexicano y no como en realidad sucedía, dirigidas a públicos extranjeros a miles de kilómetros. No se reparaba en que algunas películas nunca serían vistas en España por cuestiones de censura. Sin embargo, podemos deducir que quizá este tipo de información les resultaba un tanto ajena y poco interesante para la censura, pero sí podía despertar interés entre los lectores conocedores del cine mexicano, y curiosos de su devenir.

6 - *Cámara*. Revista Cinematográfica Española

La revista *Cámara* se editó en Madrid de octubre 1941 a febrero de 1952, mostraba versatilidad y una gran influencia de los magazines norteamericanos, derivada quizá del paso del director por la meca del cine en su momento de apogeo a principios de la década de los treinta. Incluía en sus páginas material relativo al *star system*, crítica de estrenos, registro de rodajes, reportajes, entrevistas y sobre todo información del cine español. Respecto al cine mundial la colaboración de sus corresponsales nutría las columnas desde Hollywood y otros países europeos. El cine hispanoparlante era representado por el cine mexicano y argentino, con las columnas “Cámara en México” y “Cámara en Buenos Aires” respectivamente.

En la geografía trazada por las columnas dedicadas al cine mundial se reflejaba el grado de desarrollo de las industrias de cine más importantes en el contexto y en esta lectura también estaba presente el carácter transnacional en el cruce de fronteras. Por ejemplo, el interés despertado en la prensa española por el director mexicano Emilio Fernández trascendió el ámbito español y mexicano, pues desde la columna “Aquí Buenos Aires” el corresponsal de *Cámara* informó el paso del director en el cine argentino.

Con respecto a la afinidad ideológica de *Cámara*, su fundador (también guionista y director) Antonio de Lara (*Tono*) congregó a un equipo de comentaristas de diferente filiación política, lo que la llevó a ser nombrada por Carlos Fernández Heredero “la única publicación cinematográfica no falangista que apareció regularmente durante el franquismo hasta la llegada de *Fotogramas* (1946)”²⁶ y como menciona el mismo autor en el *Diccionario del cine español*:

... [Tenía] un espectro casi bipolar en el que convivían dos tipos muy diferentes de sensibilidades; por un lado, el núcleo esencial de los que como *Tono* (Antonio de Lara) habían pasado también por Hollywood a comienzos de los años treinta, más algunos otros miembros de lo que José López Rubio iba a llamar “la otra generación del 27” y por otro algunas connotadas figuras ligadas en mayor o menor medida a la institución fílmica en versión franquista.²⁷

26. BORAU, José Luis (ed)., *op. cit.*, págs. 176-177.

27. *Id.*

Jorge Nieto Ferrando definió de esta manera la línea editorial de *Cámara*:

A diferencia de *Primer Plano*, *Cámara* no es una revista que pretenda contentar a todo tipo de lectores, desde el intelectual cultivado o el profesional hasta el espectador común. La distancia entre los textos frívolos y las reflexiones con cierto grado de profundidad son mucho más cortas. Tampoco hay consignas ni esfuerzos por difundir el cine que el Estado requiere, y raras veces asoman debates sobre la españolidad cinematográfica en sus aspectos formales o temáticos.²⁸

En acuerdo con Nieto Ferrando creemos que la revista *Cámara* se podía leer con mayor ligereza y tenía gran atractivo visual, pues incluía muchas fotografías. También advertimos la pluralidad y el equilibrio, sus editores consiguieron mantener una postura que no contravenía al régimen, pero tampoco hacía eco de la retórica falangista.

La información sobre cine mexicano en *Cámara* fue escasa durante los primeros tres años. No obstante, cuando este cine comenzó a ser más visible el interés por el cine mexicano se acrecentó y fue constante. En la sección de crítica de estrenos se mencionó al 60% de las películas mexicanas y la columna “*Cámara en México*” tuvo una continuidad inusitada entre 1945 y 1951.

7 - “*Cámara en México*”

La primera entrega de la columna dedicada al cine mexicano se publicó el 1° de febrero de 1945, al mismo tiempo que se presentaba al empresario y periodista Olallo Rubio, quien llegaba a Madrid para dirigir la empresa Hispano-Mexicana Films:

Para satisfacer el interés creciente de nuestros lectores en todo lo referente al cine mundial, hoy tenemos el gusto de comunicarles que a partir de esta fecha, aparecerá la sección *Cámara en México*, a cargo del señor Olallo Rubio, corresponsal en España de *Cine Gráfico* y *Cinema Reporter*, las dos primeras revistas cinematográficas de México²⁹.

Es evidente que Olallo Rubio pretendía dar publicidad a la empresa que dirigía en Madrid y aprovechaba el espacio de *Cámara* para informar sobre aspectos generales de la industria mexicana. Para iniciar con un contexto hacía un listado de quienes eran “las principales figuras”, los “primeros” directores, las casas productoras más activas. Más adelante hablaba de los estudios cinematográficos con que contaban la industria mexicana, para concluir mencionando los planes de la Compañía Hispano-Mexicana Films³⁰.

Desde el inicio la columna adelantaba el tipo de noticias que se publicarían en “*Cámara en México*”: iba a cubrir todo lo relativo al *star system*, particularmente de la actividad de los españoles radicados en México. Hacía latente el interés por estrechar lazos entre las cinematografías

28. NIETO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencia de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2009, pág. 149.

29. “Noticias de México: lo que se sabe de su pantalla”, *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

30. *Id.*

española y mexicana. Se buscaba reafirmar la línea de comunicación entre las culturas populares españolas y mexicanas, en las se podía identificar equivalencias y diálogos que históricamente habían sido habituales como en el teatro, la música o la cultura taurina.

En su larga vida “Cámara en México” tuvo diferentes autores, y el tratamiento de la información tuvo variaciones según fuera el periodista en turno, y por obvio que pareciera se advertía la diferencia cuando éste se encontraba en México y conseguía la información de fuentes directas, a cuando se nutría de boletines informativos. Los periodistas que pasaron por la columna fueron Juan Plateros, Enrique Riera, Mario Barrero y Raúl Merseguer.

8 - Juan Plateros

En la primera etapa de la columna Juan Plateros le imprimió un estilo versátil que equilibraba la información con la opinión. El sello distintivo de este periodista era que empezaba la nota con la reflexión de algún tema que fuera de actualidad en el ambiente del cine y algunas veces citaba comentarios de sus colegas o de lo que llamaba “prensa indígena”. Enfocaba una problemática y tomaba una postura.

Dentro del espectro de sus reflexiones y valoraciones da la impresión que Plateros solía medir al cine mexicano en un encuadre más internacional sin ningún empacho. Su opinión sobre el cine mexicano era muy benévola, le auguraba un gran porvenir sin ocultar en ningún momento sus mejores deseos para este éxito.

Es muy probable que el nombre de Juan Plateros fuera un seudónimo de Olallo Rubio, por el conocimiento del desarrollo de la industria de cine mexicano y por el entusiasmo que muestra muy coherente con la empresa que le fue encomendada en España. Pero no tenemos ninguna certeza, pues algunas frases utilizadas por el periodista denotan que se encuentra en la Ciudad de México. Y no debemos pasar por alto que el propio Rubio estaba en Madrid también como corresponsal de dos revistas mexicanas importantes, podía muy bien escribir simultáneamente para las publicaciones mexicanas y para *Cámara*.

Quizá para no evidenciar demasiado que la columna pretendía publicitar el cine mexicano en distribución en España, se intentaba equilibrar este interés publicitario con mucha información sobre la actividad de los españoles en México. Esto parecía ser la tónica de muchas de las publicaciones consultadas, el objetivo de la prensa transnacional al seguir este tipo de conexiones entre cinematografías, también establecía un criterio y estilo que eran compartidos por todas las revistas especializadas del momento. La idea de comunicación entre profesionales de prensa y del espacio compartido en el mundo del cine pasaba a ser una característica estructural de la cultura cinematográfica que, en cada país, abonaba desde la distancia la sensación de logro que los profesionales de los cines nacionales se arrogaban cuando trabajaban con éxito en otras cinematografías.

En resumen, las colaboraciones de Juan Plateros más interesantes versaron sobre el proceso de internacionalización que llevaba a cabo el cine mexicano, en su inscripción como un cine nacional con identidad propia, realizando una lectura interesada para el cine español al destacar la

participación de los profesionales españoles, una recurrencia habitual en esta columna a través del tiempo.

9 - Enrique Riera

La firma de Juan Plateros desapareció con el último artículo del 15 de marzo de 1947. En la quincena siguiente vino el relevo de Enrique Riera, al mismo tiempo que la columna cambiaba de nombre a “El cine en México”. Riera no se encontraba en México, por lo cual la columna se va a nutrir de cables y de otras publicaciones.

Con la entrada de Riera la columna se convirtió en una miscelánea de notas breves de información diversa, reproducía reseñas periodísticas de publicaciones mexicanas sin dar la fuente. El formato también cambió, se presentaba con más fotografías y con un espacio más extenso (algunas veces dos o tres páginas). Sin embargo, esto que podría ser una evidente ganancia por la riqueza visual de las imágenes, se perdió en la ausencia de análisis, pues la columna se había convertido en meramente informativa.

También cambió el contenido, dado que había una clara intención de seleccionar la información que tenía una relación directa con el público español, al que iba dirigido, destacando todo “lo español”, con la idea de que la columna debía informar de esto a su lector, probablemente cinéfilo y seguidor de los profesionales notables españoles³¹.

Un aspecto inquietante era el diálogo transatlántico que se entablaba en las publicaciones especializadas en cine. En las revistas españolas se externaban opiniones que respondían a comentarios o hechos que se habían publicado en la prensa mexicana -muchas veces sin definir exactamente lo que había sucedido-, esto ocasionaba que desde España viniera la réplica, generalmente con tintes nacionalistas. Esta dinámica de polémica quedó evidenciada con Armando Calvo, pues encontramos una serie de noticias donde los periodistas españoles hacían una defensa de su compatriota. Esto también sucedió en la otra dirección y también hubo polémicas con mexicanos en la prensa española, que fueron contestadas por la prensa mexicana, como sucedió en los casos de Jorge Negrete y Emilio Fernández en sus primeras visitas a España en 1948 y 1952 respectivamente.

El lenguaje que utiliza Riera también corresponde a un sector de los periodistas que manejan conceptos hispanistas como “Madre patria” que vemos repetidamente en sus colaboraciones. En esa medida, las referencias que se han entresacado de sus artículos apuntan a la defensa de la españolidad en el terreno de lo mexicano, como demuestra la presencia y la competencia del actor Armando Calvo en el contexto mexicano como buen ejemplo de lo que se busca tomar de la presencia mexicana para el lector español.

10 - Mario Barrero

Con Mario Barrero la revista *Cámara* volvía a tener corresponsal en México y se reafirmaba uno de los objetivos centrales de la columna, dar cobertura a toda la información relacionada

31. Por ejemplo, en estos años el actor español Armando Calvo tiene una actividad intensa en los estudios mexicanos, Riera no le pierde de vista y muy frecuentemente comenta algo sobre él.

con los españoles en ámbito mexicano, quizás con mayor énfasis que promocionar el cine mexicano presentado en España.

Respecto a la información que ofrece sobre cine mexicano, el periodista utiliza dos formatos: uno misceláneo donde informa de la actividad cotidiana en los estudios cinematográficos y otro de entrevistas a personajes importantes del ambiente filmico. Un tema nuevo que incorpora Barrero fue hacer mención con mayor énfasis de la recepción del cine español que se exhibía en las pantallas mexicanas³².

En el primer formato, hace un recuento de las películas que se encuentran en etapa de producción identificando los nombres de los directores y protagonistas de las mismas. Además, la columna viene ilustrada con fotografías de las escenas que se filman y/o de la preparación de la escena. Este tipo de fotografías le da un sentido diferente a mostrar *stills* de la película, porque hacen partícipe al lector del mundo del cine que está detrás de la cámara.

Es evidente que la intención de Mario Barrero es poner atención a la intensa actividad que se vivía en los estudios mexicanos; desde la columna promocionaba a actores, actrices y directores sin reparar en si eran conocidos o no para el público español. Muchas veces sucedía que aún no se había estrenado ninguna película en España de las personas que mencionaba. Por tanto, es probable que fueran desconocidos para el público español, o quizá visualizara darles a conocer previamente para que fueran identificados en estrenos próximos. O simplemente, porque eran estrellas en México y su presencia en la revista estaba en su propia consideración como tales.

La aportación de Barrero a la columna de *Cámara* se concentró en el periodismo cinematográfico despojándolo de ideología para acercarse a la crónica. En este trayecto, se definió mucho mejor que la cultura periodística de cine y sus aportaciones evidencian los inicios de los elementos cinéfilos, enseñando el mundo detrás de las cámaras o entrevistando a directores, a los que se comienza a tratar como interlocutores propicios para desvelar significados o para contextualizar y acercar las películas a los lectores. Barrero es un pionero del periodismo cinematográfico que se desarrollará en la década siguiente.

11 - Raúl Merseguer

Raúl Merseguer fue el último periodista que cubrió la columna desde México. Después, la columna volvió al nombre de “El cine en México” con el formato de miscelánea sin identificar ninguna autoría, y así continuó hasta que la revista *Cámara* dejó de publicarse en diciembre de 1951.

El estilo periodístico que le imprimió Merseguer fue peculiar porque encajaba mejor en la crónica, empezando sus notas con una amplia introducción para llegar al tema a tratar. Merseguer visitaba los *sets*, pero también era asiduo al bar de la farmacia Regis, y a otros lugares de moda de donde - al parecer - sacaba sus notas.

Una de las entrevistas publicadas por Merseguer nos parece muy interesante para comentar con detenimiento: la realizada al fotógrafo Gabriel Figueroa. El periodista narra el encuentro

32. En su primera nota del 15 de enero de 1948, se refirió particularmente a asuntos españoles en México, como fue la exhibición de la película española *El clavo* (Rafael Gil, 1944), de la que hizo la crónica del estreno y destacó la buena recepción que tuvo por parte de la prensa mexicana y del público. Mario Barrero, “Cámara en México”, *Cámara*, 15 de enero de 1948.

fortuito que tuvo con él en un restaurant de la Ciudad de México. La entrevista gira en torno a los planes próximos del fotógrafo, entre los cuales está una invitación a España, la cual decide aplazar³³. Figueroa le responde que no puede aceptar porque tiene mucho trabajo; con esta ya eran seis las proposiciones que le llegaban de España. Dice don Gabriel “Yo admiro profundamente al pueblo español, pero no puedo ir por ahora. Vosotros conocéis los compromisos que tengo y que me obligan a estas negativas constantes.”³⁴

Es importante destacar la ambigüedad de la respuesta porque además de los compromisos laborales a los que alude, está el de mayor peso: su fidelidad a los refugiados españoles que vivían su exilio en México. El fotógrafo participó activamente en la causa del exilio español, en el libro póstumo de sus memorias, comentó de esta manera su participación y las razones que lo movían a dar su apoyo:

Muchos de los recién llegados empezaron a trabajar en el cine, los colocamos en los noticiarios, colaboraron haciendo argumentos y adaptaciones. Tanto en España como en México debemos estar orgullosos de este grupo, cuya aportación cultural a nuestro país ha sido enorme. Tuve el honor de ser nombrado miembro honorario del Comité de la Federación de Republicanos Españoles en México, algo que me ha enorgullecido toda mi vida. Muchas veces me han preguntado con cierta sorna, con qué fin daba un apoyo tan obstinado. Mi posición obedece sencillamente a que quiero rendir pleitesía y mostrar mi respeto a un grupo de personas que por sus ideales tuvieron que abandonar, amigos, país, familia y posición económica, cosa que me parece admirable: no sé si en un momento como ese, yo podría responder en la forma honorable y decente en que ellos lo hicieron³⁵.

La entrevista de Merseguer daba la primicia de la invitación enviada desde España por el director Roberto Gavaldón, en el mismo libro aludido comentaba sobre ello:

Una vez, mi amigo Roberto Gavaldón fue a España y me mandó un telegrama que decía, ‘Producción ambiciosa, tres idiomas, me proponen dirigir. Quiero que tú fotografíes. Historia magnífica, actúan Jean Gabin y Dolores del Río. Filmación en Madrid, manda condiciones a vuelta de cable’. Mi respuesta decía: ‘Gracias por la oferta. Para los buenos asuntos y los buenos amigos, no tengo condiciones especiales. En caso de filmarse en Madrid, iré siempre que quites a Franco del reparto.’ Por supuesto, no llegó a sus manos, le tuve que mandar una carta certificada por otro lado explicándole³⁶.

En otra parte de la entrevista Merseguer le preguntaba su opinión respecto a que la película *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), en la que había realizado la fotografía haya sido declarada “de interés nacional en la Madre patria”. Figueroa desconocía en qué consistía el estatus

33. MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.

34. *Ídem*

35. FIGUEROA, Gabriel, *Memorias*, México, UNAM/El equilibrista, 2005, págs. 121-122.

36. *Ibid.*, pág. 122.

otorgado y le pregunta por el significado de esa categoría. Merseguer responde que “es la tercera película extranjera que obtiene esa distinción”³⁷.

Dice Figueroa: “¡qué bueno!, entonces, ¿Tú crees que la verán muchos cientos de miles de personas?, ¿sabes si la mutiló mucho la censura, ¿habrán respetado las escenas del cura y el guerrillero?

Ante este chaparrón de preguntas, me veo y me deseo para tranquilizar a Gaby. Le doy seguridades de que la censura española no ha cortado más la leve secuencia —así nos lo aseguró el señor (Olallo) Rubio— y de que los aficionados del buen cine, no se perderán una tan bella cinta, acudiendo en masa a sus exhibiciones en los mejores cines de España³⁸.

En las impresiones de Figueroa se pone en evidencia el desconocimiento en México del alcance real con el que la censura oficial clasificaba las películas españolas y extranjeras. Y por otro lado, para un lector común español de esta nota, se explicaba que una película mexicana hubiera sido clasificada de “interés nacional”, estatus que usualmente sólo se asignaba a las películas españolas en las que se encontraban valores o contenidos que se querían apoyar desde instancias eminentemente políticas. También es importante hacer notar que se estaba hablando abiertamente de la censura y que la pregunta de Figueroa aludía directamente a ello desvelando los aspectos ideológicos que movían las tijeras de la censura.

Esta anécdota habla de una particularidad del estilo del periodista: comparte con el lector cómo surge el interés por los temas que escribe o lo narra con una pequeña aventura que le llevará hasta el objeto de la columna. La nota también muestra cómo se vivía la afición del cine mexicano, cómo era el entorno natural o cotidiano de sus profesionales. No deja de ser interesante que se narre con esa intimidad en un artículo destinado a un público extranjero, donde vuelve a hablarse de actores que podían no ser habituales para el lector español. En este caso, parece que tampoco importaba si lo serían en el futuro. Lo importante era dotar al cine mexicano de unas características de interés forjadas en la ventana que se abría a un espacio que estaba vedado, no solo a los españoles que viven a miles de kilómetros, sino al espectador común que no tiene la facilidad de poder llamar por teléfono a un actor notable desde un lugar donde podría haber aparecido él mismo, minutos después de suscitada la polémica de café.

El periodista también hizo mención del arribo a México del importante productor gallego, don Cesáreo González:

En varios diarios y revistas cinematográficas fue publicada la noticia del próximo arribo a la ciudad de los palacios del conocido promotor hispano don Cesáreo González cuyo viaje obedece a la organización de su nueva productora y distribuidora, que se está instalando en esta capital.

Desde luego hace falta que venga el señor González, pues todavía no ha sido estrenada ni una sola película de su marca, aunque dejó un buen lote dispuesto para su exhibición. Al ser distribuidas por su propia cuenta, es de esperar que el celuloide enlatado hasta ahora, salga a la luz³⁹.

37. MERSEGUER, Raúl, *op. cit.*, 15 de abril de 1948.

38. *Id.*

39. MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.

El productor Cesáreo González estaría llamado a ser muy importante para las relaciones cinematográficas entre México y España, porque inició el sistema de coproducción entre ambos países de manera continuada. A través de la productora Suevia Films, activó exitosamente el tránsito e intercambio del *star system* español y mexicano. En el tema de distribución y producción transnacional, creó su propia compañía Suevia Ultramar Films.

Merseguer representa a un periodista que ya da por hecho el conocimiento del mundo del cine como un espacio que tiene interés en sí y que conviene desvelar o mostrar al lector como si el periodista fuera un detective. Esa forma desenfadada y amena apunta a una nueva etapa para la columna y para la revista. Por otro lado, la comunicación entre ambas cinematografías está ya en un punto mucho más avanzado en la historia de su relación, lo que permite situar con familiaridad la incorporación de un personaje como Cesáreo González que tanto protagonismo tendrá en esta particular historia del cine en español.

La columna dedicada al cine en México de la revista *Cámara* puede verse como parte del engranaje del Estado mexicano personificada en la figura del empresario y periodista Olallo Rubio con su labor estratégica explícita de apoyar el proceso de internacionalización del cine mexicano. La revista *Cámara* puede considerarse como una de las publicaciones que mayor interés mostró por difundir la información sobre cine mexicano. Con corresponsales en México, y también con notas derivadas de los cables telegráficos se caracterizó por transmitir la información de manera inmediata y variada. Se percibe una forma más desinhibida y menos institucional para tratar temas controvertidos, aunque evidentemente era una publicación que también era revisada por la censura — como todas las demás—. Sin embargo, no parece arriesgado afirmar que no se ejercía la autocensura ni tampoco encontramos consignas, ni propaganda explícita al régimen, como sí lo había en *Primer Plano* y *Radiocinema*.

Consideraciones finales

La articulación del discurso periodístico relativo a una cinematografía particular desde una perspectiva transnacional, como fue el caso del cine mexicano en la prensa española especializada que revisamos en este artículo, significó la elaboración de imaginarios, especulaciones, pero también certezas que inevitablemente llevan a mirar el contexto desde el cual se producían esos juicios y valoraciones. El contexto de los años cuarenta del siglo pasado presumía ser una época compleja y con alto grado de dificultad en la relación entre México y España, por la ruptura de relaciones diplomáticas propiciada por los acontecimientos políticos generados por la Guerra Civil española y la acogida mexicana de los refugiados españoles.

No obstante, la época de bonanza en su producción del cine mexicano posibilitó su proyección internacional que vista desde un escenario mundial contendió para lograr un lugar de reconocimiento en las cinematografías hispanoparlantes. La identidad personificada en la comedia ranchera fue su baza más segura y la que posibilitó que se activara la distribución y exhibición internacional que llevó a las pantallas españolas el cine mexicano, pese a la férrea censura del franquismo.

La especialización del periodismo cinematográfico constituye una historia en sí misma que se desarrolló de manera paralela al fenómeno filmico. Con la instauración del franquismo las revistas que surgieron en ese contexto particular tuvieron que sortear las limitaciones que en nuevo régimen imponía por coacción o convicción. No obstante, pese a ello el ejercicio periodístico llevado a la práctica en modo alguno unidireccional.

A través de la lectura contextualizada de las notas hemerográficas de las revistas *Primer Plano* y *Cámara* encontramos una historia entrelazada, rica en interpretaciones en las cuales no dejaban de estar presentes reminiscencias coloniales delatadas a través de conceptos hispanistas utilizados para referirse al cine mexicano. No obstante, el contraste de dos publicaciones surgidas en un mismo contexto deja entrever que no es posible uniformar la polifonía de voces que están presentes en la construcción del discurso periodístico.

Primer Plano tuvo desde su nacimiento una función específica como vocera de la política franquista en materia cinematográfica, y con base en ese cariz enfocó la información generada sobre la cinematografía mexicana. Sin desmentir su vocación falangista, reconoció algunas veces la fortaleza de la cinematografía que consideraba “heredera” por el pasado compartido. Por otro lado, pese a su sello oficialista demostró que podía elaborarse un discurso cultivado que convivía con la retórica franquista.

La revista *Cámara* abordó el cine desde la cultura del espectáculo, con base a ello pudo existir en un raro equilibrio sustentado en la pluralidad que caracterizó esta publicación. En la revista *Cámara* encontramos una cobertura del cine mexicano muy completa. La información fue diversa, aunque se puede señalar que había una tendencia explícita y generalizada a darle difusión a la actividad de los españoles en los sets mexicanos, como una forma de hacer una lectura propicia de la presencia española en México y por tanto, de sus pequeños logros de internacionalización, también se dio en la otra dirección en alumbrar el camino que el cine mexicano iba avanzando para lograr consolidarse como una cinematografía con una fuerte identidad capaz de crear cánones y sobre todo mercados.

Hemerografía

- BARRERO, Mario, “Cámara en México. Se estrenan dos películas españolas” *Cámara*, 15 de enero de 1948.
- CUEVAS PUENTE, Antonio, “La censura cinematográfica, tema palpitante-”, Una entrevista con el Padre Garau, vocal religioso de la junta de censura, *Espectáculo*, Año IV, n° 50, mayo de 1951.
- , “Treinta películas mexicanas han sido rechazadas por la censura. Dos de ellas habían sido premiadas en nuestro país. Situación difícil del cine Azteca en España”, *Espectáculo*, n° 58, febrero-marzo de 1952.
- DEL SARTO, José, “Una estrella con luz propia: María Félix personalmente es más guapa todavía que en pantalla”, *Radiocinema*, mayo de 1948.
- FRUTOS, Eva, “1907-1931 Apreciaciones generales de la prensa cinematográfica durante ese periodo”, *Cinema 2002*, n° 44, Madrid, 1978.

- J. B., “Jorge Negrete, el popular galán y cantante mexicano ha llegado a Madrid”, *Radiocinema*, abril de 1948.
- MERSEGUER, Raúl, “Cámara en México. Gabriel Figueroa aplaza su viaje a España”, *Cámara*, 15 de abril de 1948.
- , “Cámara en México”, *Cámara*, 1° de mayo de 1948.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Mitologías del cine mexicano”, *Intermedios*, n° 2, México, junio-julio 1992.
- TOCILDO, Alfredo, “Roberto Gavaldón, se va pero vuelve. El pasado y el presente del futuro director mexicano”, *Cámara*, 15 de marzo de 1948.
- “Presentación oficial en España de la Hispano Mexicana Films” *Imágenes*, 15 de junio de 1945.
- “Cantinflas en Madrid. Los inconvenientes y las desventajas de la popularidad.”, *Cámara*, 15 de octubre de 1946.
- “Noticias de México: lo que se sabe de su pantalla”, *Cámara*, 1° de febrero de 1945.

Documentos oficiales

- Reglamento de Censura Cinematográfica*, Diario Oficial de la Federación, 1° de octubre de 1919.
- Ley de la Industria Cinematográfica*, Diario Oficial de la Federación, 31 de diciembre de 1949.
- Organización de la Censura Cinematográfica* (31 de marzo de 1941), Boletín Oficial, 6 de abril de 1941, citado en Román Gubern y Domenec Font, *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Editorial Euros, 1975, pág. 332.

Actrices sobre papel. Las revistas cinematográficas y la construcción de la imagen de las estrellas durante el primer franquismo

Álvaro Álvarez Rodrigo¹

Universitat de València

Resumen: Las estrellas son un factor clave de la cultura audiovisual y los medios periodísticos juegan un papel fundamental en la construcción de su imagen. Durante el primer franquismo, las revistas cinematográficas pusieron en evidencia las contradicciones y tensiones generadas por las políticas de género de la Dictadura. Sin embargo, las actitudes de las actrices más destaca-

das de la época no encajaban a menudo en los estrictos discursos morales y en el ideal de feminidad nacional-católico que el régimen trataba de imponer. Así sucedía con las estrellas de Hollywood, que eran a veces abiertamente criticadas. No obstante, el comportamiento de algunas actrices españolas resultaba incluso más perturbador, puesto que se convirtieron en mo-

1. Álvaro Álvarez Rodrigo es doctor en Historia Contemporánea (Universitat de València, 2019) con la tesis *La construcción de las estrellas cinematográficas bajo el primer franquismo desde una perspectiva de género*.

delos de identificación más cercanos para sus seguidoras. La prensa especializada no renunció tampoco a su potencialidad propagandística, para lo que hubo de recurrir a modular o resignificar algunas de sus actitudes, cuando no simplemente a silenciarlas.

Palabras clave: Estrellas cinematográficas, primer franquismo, género, medios de comunicación, ideales de feminidad.

Résumé : Les stars sont un élément clé de la culture audiovisuelle et les médias jouent un rôle de premier plan dans la construction de leur image. Durant le premier franquisme, les revues cinématographiques ont mis en évidence les contradictions et les tensions créées par les politiques de genre mises en place par la dic-

tature. Néanmoins, les attitudes des actrices les plus connues de l'époque ne correspondaient pas aux discours moraux stricts et à l'idéal de féminité nationale-catholique que le régime prétendait imposer. Les actrices hollywoodiennes étaient parfois ouvertement critiquées, mais le comportement de certaines actrices espagnoles était encore plus perturbant comme modèles auquel leurs admiratrices s'identifiaient. La presse spécialisée espagnole n'a pas renoncé à ce potentiel de publicité. Elle a donc modifié ou redéfini certaines de leurs attitudes, ou les a simplement occultées.

Mots-clés : Stars de cinéma, premier franquisme, genre féminin, médias, idéaux de féminité.

En el número inaugural de la revista cinematográfica *Primer plano* se incluía un reportaje titulado “Las estrellas en su cielo”, que pretendía acercar al lector a la faceta más íntima de algunas de las actrices destacadas del momento: “Hay en el firmamento tumultuoso y magnífico del cine, donde cada día se encienden y apagan numerosas estrellas, un lugar apartado y tranquilo, lejano a todo el ruido que mueve la rueda del celuloide (...) PRIMER PLANO quiere conservar en su número primero la llave maravillosa de estas puertas que conducen a ese lugar de recogida ventura²”.

El semanario apostaba así no solo por atender en sus páginas a las actrices (y por extensión a los actores) en su vertiente profesional, derivada fundamentalmente de la promoción de las películas, sino también a esos momentos “en que se aíslan de los destellos de ese firmamento”, cuando las estrellas gozan “de la alegre libertad de estar fuera de esa cinta que aprisiona todos sus gestos y movimientos³”.

Subrayar aquí la importancia de las publicaciones especializadas, y también de las generalistas, en la construcción de la imagen de las estrellas cinematográficas sería incurrir prácticamente en una tautología. En su definición más común, un intérprete alcanza la condición de estrella cuando la importancia de sus representaciones en la ficción es comparable a la adquirida fuera de ellas; cuando la dualidad entre vida pública y privada, entre lo que acontece dentro y fuera de la

2. “Las estrellas en su cielo”, *Primer plano*, 20 de octubre de 1940, n° 1.

3. *Ibid.*

pantalla, está equilibrada en cuanto a su resonancia mediática; cuando su vertiente extraordinaria y glamurosa y su ordinaria vida doméstica pueden ser contrastadas⁴.

Partimos de la conceptualización de la estrella como una representación cultural, como una imagen compleja, intertextual y polisémica, que se desarrolla y cambia con el paso del tiempo⁵. Una dimensión cronológica e histórica, ya que la creación de estas identidades tiene lugar en un contexto cultural concreto que permite hacer esta imagen inteligible y analizarla como representativa de las preocupaciones sociales⁶.

Está, pues, construida desde diferentes fuentes. No solo de las películas, sino también de los variados materiales de su promoción y cuantas apariciones públicas se registren, ya sean referentes a sus actividades profesionales o particulares. También aquello que se dice o se escribe sobre la estrella forma parte de su imagen, ya sean críticas, comentarios o alusiones en anuncios, novelas, etcétera⁷. Incluso se debe añadir un elemento que resulta mucho más intangible, aunque también puede ser rastreado en la documentación, como es el rumor. El cotilleo cobra relevancia como una vía por la que, a través de charlas informales, las estrellas se deslizan en la cultura popular y en la vida cotidiana. Un fenómeno difícil de calibrar, pero que en el contexto histórico en el que aquí nos situamos, la España de posguerra, cobraría una mayor relevancia, ya que la población era perfectamente consciente de la censura y del control de los medios de comunicación por parte del régimen. El rumor se convertiría en un “transmisor cotidiano de cuyas noticias reflejan de forma palmaria los anhelos y deseos de quienes lo propagan, los creen o los niegan⁸”.

1 - Cuando el amor (o su ruptura) desbarata el discurso

Los medios especializados, junto a los materiales promocionales de los propios estudios, son los primeros en otorgar a los intérpretes la categoría de estrella. Sin embargo, hay que hacer notar que durante los años cuarenta las actrices españolas alcanzaban con rapidez esta condición, probablemente debido a que la restauración de la industria cinematográfica tras la guerra provocó también una renovación de muchos de sus artistas. Basta un repaso superficial a las revistas de fans para comprobar cómo una industria cinematográfica en recomposición tras el conflicto trataba de dotarse de un nuevo estrellato. La paupérrima situación del país se refleja en la falta de lustre de sus actores y actrices. La sensación es de desconcierto, ya que las revistas parecen no saber por qué figuras nuevas apostar, al margen de las supervivientes de la época republicana. Es evidente

4. GERAGHTY, Christine, "Re-examining stardom: Questions of texts, bodies and performance", in *Reinventing film studies*, Christine Gledhill y Linda Williams (ed.), Oxford - Nueva York, Oxford University Press, 2000, págs. 183-202.

5. DYER, Richard, *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2001, págs. 89-90.

6. MCDONALD, Paul, "Volver a conceptualizar el estrellato", in *Las estrellas cinematográficas*, Richard Dyer (dir.), Barcelona, Paidós, 2001, págs. 217-248.

7. DYER, Richard, *Heavenly bodies: Film stars and society*, Nueva York, Routledge, 2004, págs. 2-3.

8. FANDIÑO, Roberto Germán, "El transmisor cotidiano. miedos, esperanzas, frustraciones y confusión en los rumores de una pequeña ciudad de provincias durante el primer franquismo", *Historia y comunicación social*, 2003, nº 8, págs. 77-102.

que en el proceso de nacimiento de una estrella hay muchas carreras artísticas truncadas o que quedan por debajo de las expectativas, pero en los primeros cuarenta abundan las estrellas fugaces. A mediados de la década, ya existe un grupo de actrices que constituyen un estrellato sólido. Sin duda, las productoras Cifesa y, posteriormente, Suevia contribuyeron en gran medida a su creación.

El cine era el gran entretenimiento de masas, y sus principales artistas se convirtieron en elementos de identificación y de creación de identidades colectivas, y “sus convicciones morales y políticas y su propia cotidianidad pasan a ser objetos de dominio público a través de los medios de comunicación”⁹.

Pero en la formación de esa imagen participa asimismo un sujeto histórico, cuyo comportamiento no tiene por qué ajustarse al modelo oficial. Frente al ideal de mujer abnegada, subalterna, doméstica, entregada a la maternidad, moralmente recatada... que la Dictadura trataba de imponer, algunas de estas actrices se configuraron en modelos heterodoxos de feminidad, que encarnaban buena parte de las contradicciones y tensiones generadas por las políticas franquistas de género. Gozaban de autonomía personal y económica, tenían una proyección pública, vestían a la moda y con estilos “atrevidos”, relegaron su acceso al matrimonio y a la maternidad, cuando no vivieron estas experiencias de manera divergente a los cánones morales, etcétera.

La dimensión diacrónica de las estrellas hace que estas no sean representaciones estáticas, sino que adopten la forma de un relato sobre el que se ejerce un sistema de censura similar a la cinematográfica. En algunos casos, la actitud de las estrellas puede ser considerada también como una forma de resistencia femenina al franquismo, como una actitud de disidencia o rebeldía¹⁰, aunque fuera practicada por mujeres que ocupaban una posición de privilegio social. O, al menos, así lo podrían sentir las espectadoras y compartirlo mediante la transmisión de rumores. Puesto que del mismo modo que las películas permiten que el público realice interpretaciones heterodoxas de un mensaje de clara intención ortodoxa¹¹, la misma lectura disruptiva se puede dar en la recepción de la imagen de las estrellas.

El régimen no podía tolerar la difusión de ideas “inapropiadas”, pero tampoco desaprovechar su potencialidad propagandística. Por eso había que encajar la persona en una tipología de personaje adecuada para que pudieran funcionar como modelo. Su misma condición de estrellas les otorgaba un poder y una autonomía personal que les permitía zafarse, hasta cierto punto, de los estrechos márgenes de actuación impuestos a las mujeres. Unos comportamientos que la Dictadura tal vez pudiera tolerar, pero en absoluto aprobar públicamente, y que trató de silenciar, modular o resignificar.

Uno de los casos más paradigmáticos de estas prácticas que podemos encontrar en las páginas de las revistas cinematográficas de estos años tuvo como protagonistas a Amparo Rivelles y Alfredo Mayo, los dos principales astros de la inmediata posguerra. Ella, tras unos primeros papeles de escasa relevancia, salta a la primera plana con *Malvaloca* (Luis Marquina, 1942). La atención mediática que recibe no solo se debe a la buena acogida de la película, sino a que se hace pública

9. SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente J., “Las estrellas: Un mito en la era de la razón”, *Archivos de la Filmoteca*, 1994, nº 18, págs. 5-10.

10. DI FEBBO, Giuliana, “Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2006, nº 28, págs. 153-168.

11. RINCÓN DÍEZ, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2014.

su relación sentimental con su compañero de cartel, el gran galán español del momento. Ella tenía diecisiete años, y él superaba ya la treintena.

En primer lugar, las revistas se limitan a recoger los rumores sobre el idilio, que poco a poco van confirmándose de manera subrepticia en los reportajes y entrevistas, al tiempo que la productora valenciana vuelve a unir a sus estrellas en otras dos producciones al año siguiente. El noviazgo se formaliza y se hace oficial y público. Aparecen como una pareja ideal. Rivelles derrocha simpatía y jovialidad, en una España mísera. Mayo era el prototipo de héroe franquista, quien en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) adquiere su mejor expresión.

A principios de 1943, el novio anunció que este sería el año de su boda. Pero el enlace nunca tuvo lugar. La novia plantó casi en el altar al hombre por el que suspiraban tantas jovencitas. Ahora bien, de eso nada sabremos a través de las revistas. Las cabeceras cinematográficas que se apresuraban a retratarlos y a celebrar sus encuentros, ignoraron por completo la ruptura. De la noche a la mañana, el seguimiento informativo de ambos, que continuaba siendo cercano, circuló por separado como si nunca hubiese existido tal relación. Habían sido una pareja de novios modelo, en la que ella asumía el papel de chica enamorada que veía en el matrimonio el camino de su felicidad. Su historia de amor, como las de las parejas célebres del cine americano, entusiasmaba a sus seguidores¹². De modo que el silencio era ahora la única respuesta ante un elemento inesperado que trastocaba el discurso.

La ruptura de noviazgos no era algo excepcional, pero cabe suponer la conmoción causada porque la novia más envidiada rechazara al novio más deseado. Como señala Antje Ascheid para el caso de la Alemania nazi, es habitual que las audiencias se pregunten y especulen sobre cómo son realmente las estrellas. La imagen que reciben a través de los medios y de las narrativas de la pantalla es puesta en cuestión debido a las insinuaciones que les llega por medio de chismorreos, y que paradójicamente promueven la impresión del público que una estrella es realmente una estrella¹³.

Pudiera pensarse que al actuar así, Amparo Rivelles estaba rompiendo con el compromiso tácito que había contraído ante sus fans de comportarse del modo esperado. Con su actitud, eludiría pagar el precio que conlleva la fama, que la obligaba a mantener una vida fuera de la pantalla consistente con su imagen y respetuosa con los valores que encarnaba¹⁴. Sin embargo, eso sería precisamente lo que ocurrió, dado que la actriz estaba dejando de ser la cándida chica enamorada para adquirir una personalidad propia. En este sentido, la imagen de modernidad que transmitía Amparo Rivelles resultaba más turbadora, en tanto en que podía ser leída como una reivindicación de su soltería. Tras romper su compromiso con Alfredo Mayo, su nuevo estado no es en absoluto el de una joven temerosa de haber perdido una oportunidad, sino que parecía vivir su soltería con un placer que encajaba mal con la idea de que “el hombre que no se casaba es porque no quería y la mujer que no se casaba, en cambio, es porque no podía¹⁵”.

12. FANÉS, Félix, *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 194.

13. ASCHEID, Antje, *Hitler's heroines: Stardom and womanhood in Nazi cinema*, Filadelfia, Temple University Press, 2003, pág. 49.

14. KING, Barry, *Taking fame to market: On the pre-history and post-history of Hollywood stardom*, Londres, Palgrave MacMillan, 2015, págs. 133-134.

15. MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 2002, pág. 45.

El caso de Conchita Montes nos ofrece otro ejemplo de la actuación de los medios ante un aspecto tan fundamental para el régimen como era el de la familia. La actriz mantenía una relación sentimental con Edgar Neville que no se ajustaba a los cánones estipulados, puesto que él estaba separado y era padre de dos hijos. A nuestros efectos, nos interesa el tratamiento que la prensa concedió a la pareja. Al principio, la relación se ignora, pero era inevitable que coincidieran no solo en informaciones sobre rodajes en los que ambos participan, sino que las revistas los sitúen y fotografíen juntos en los actos de promoción y estrenos de las películas que comparten, que son casi todas. En estos casos, no se deja entrever un vínculo mayor que el que existiría entre cualquier otro director y la protagonista del filme; solo que aquí la reiteración va convirtiendo a Conchita Montes, aunque tampoco se verbalice, en su intérprete preferida, su actriz fetiche, su musa... o como cada cual quisiera calificarla.

Progresivamente la relación se normaliza. Ya no solo asisten a unos mismos eventos debido a obligaciones o circunstancias profesionales, sino que también acuden juntos a otros encuentros meramente de ocio, aunque también tengan un componente de representación. Ahora bien, no hay referencia explícita alguna a una intimidad entre ambos, aunque a veces sí que se diera lugar a un juego de sobreentendidos o a una complicidad entre ellos, que el lector sabría contextualizar. Hasta que llegará un punto que adquiere tal carta de naturaleza que ya a nadie le sorprende que se publique una foto de ambos captada en un café de los Campos Elíseos “de vacaciones en París”¹⁶.

La prensa especializada, pues, no evita hablar de los amoríos de las estrellas, que sin lugar a duda atraerían el interés de las audiencias. Además, suponían la oportunidad de narrar historias que saltaban de la pantalla a la vida real y proveían a lectores y lectoras de proyectos de felicidad basados en el noviazgo formal, el matrimonio y la maternidad. La pareja de artistas formada por José María Seoane y Rosita Yarza ilustran bien este recorrido. Pero también encontramos a Fernando Fernán-Gómez y a María Dolores Pradera disfrutando de sus hijos, o a Julio Peña, quien había expresado públicamente sus reticencias al matrimonio, “caer rendido” ante Susana Canales. Cuantas menos incongruencias plantearan estas relaciones con los cánones oficiales, francamente mejor; si bien es cierto que la maternidad no fue óbice para que las “mamá actrices” renunciaran a su carrera.

Pero ¿qué sucede cuando sus actitudes resultan incómodas? Ya lo hemos visto: normalmente se silencian. Así sucede con la ruptura matrimonial entre Mercedes Vecino, la vampiresa de los primeros cuarenta, y José Jaspe. Si solo parecen riñas de enamorados, entran dentro de la lógica, máxime si luego “se arreglan”, como hicieron Luis Peña y Luchy Soto. Más perturbadora resultó la ya señalada de Rivelles o la de Mery Martín y el actor italiano Adriano Rimoldi, de la que se permite publicar algunas explicaciones. Pero claro, estamos ya en los cincuenta, con una mayor relajación en la censura, que incluso consiente a Sara Montiel contar de forma desinhibida que ha tenido romances. Claro que aquello había sucedido en América, a miles de kilómetros de distancia. Y cuando ella visita España con su primer marido, el director Anthony Mann, los medios tienen serias dificultades para explicar que se ha casado fuera del rito católico con un padre de familia divorciado que tiene hijos de su misma edad.

16. MORALES, Sofía y CASTÁN PALOMAR, “Conchita Montes y Edgar Neville de vacaciones en París”, *Primer plano*, 19 de agosto de 1951, n.º 566.

Pero mucho más complejo será explicar que Amparo Rivelles es madre soltera en 1951. Por supuesto, aquí el cerrojazo informativo es total, en contraste con el seguimiento prestado al estado de gestación y posterior alumbramiento de otras actrices españolas, sobre las que, a pesar de su menor popularidad, se informa con regocijo. Aunque el ocultamiento no fue absoluto ni definitivo. Transcurrido un tiempo, la misma actriz hará sucintas referencias en alguna entrevista “a lo que más quiero en mi vida” o a que el nacimiento de su hija ha sido el acontecimiento más crucial de su existencia, aunque se omitan las explicaciones y no se publique ninguna fotografía de la madre con su niña.

2 - La frivolidad, ¿un asunto de mujeres?

Ninguna de las revistas cinematográficas de los años veinte y treinta sobrevivió al estallido de la Guerra Civil. El panorama periodístico se renueva completamente bajo el régimen franquista, siendo la publicación decana *Radiocinema*, fundada en 1938 por el falangista Joaquín Romero Marchent, la única que empezó a editarse antes de que finalizara la contienda. Un par de años después le seguiría *Primer plano*, también ligada a la Falange. Ambas, en sus primeros años de vida —coincidentes con los iniciales de la conflagración mundial—, desempeñaron una difícil doble tarea. Por un lado, la de promocionar el cine y las estrellas de la Alemania nazi como antídoto de las de Hollywood, que eran las preferidas por el público. Por otro lado, contribuir a recuperar la industria cinematográfica nacional, a la vez que encabezaban una campaña contra la llamada “españolada” como exponente del género folclórico de gran aceptación popular durante la etapa republicana¹⁷.

A estos dos primeros *fan magazines* se irán sumando otras cabeceras, editadas tanto en Madrid como en otras ciudades, principalmente en Barcelona. De entre ellas, *Cámara*, *Fotogramas* e *Imágenes* son las más relevantes para nuestro propósito y completan el *corpus* documental de esta investigación. Las cinco dedican buena parte de sus páginas a la información sobre las estrellas, y lo hacen a través de una mirada desde dentro del mundo del cine, sin los prejuicios y prevenciones que podemos encontrar, por ejemplo, en publicaciones editadas por sectores eclesiásticos. La Iglesia también hizo correr ríos de tinta sobre el cine, ya sea en las publicaciones de Acción Católica o de otras entidades como el Servicio Informativo de Publicaciones y Espectáculos (SIPE) o en revistas especializadas como *Film ideal*. Pero despreciaba el mundo de las estrellas, como un efecto adverso del cine, que arrastraba a los espectadores hacia modelos de comportamiento alejados de las virtudes cristianas¹⁸.

De la pluralidad de medios que proyectan la imagen de las estrellas fuera de la pantalla, *Primer Plano* presenta un especial interés como fuente. Es la única publicación especializada que recorre todo el período (estuvo en los quioscos ininterrumpidamente entre 1940 y 1963), y, al ser

17. VERNON, Kathleen M. y WOODS PEIRÓ, Eva, “The construction of the star system”, in *A companion Spanish cinema*, Jo Labanyi y Tatjana Pavlović (ed.), Malden, Wiley-Blackwell, 2013, págs. 293-318.

18. SANZ FERRERUELA, Fernando, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pág. 243.

de carácter semanal, ofrece una gran cantidad de información y permite un seguimiento exhaustivo de la actualidad cinematográfica. Editado por la Cadena de Prensa del Movimiento, era la voz oficiosa del régimen en asuntos de cinematografía. Desde sus orígenes, conjuga en sus páginas la reflexión teórica con la información de carácter comercial, de las que las estrellas son su máxima expresión. Adopta, por tanto, el modelo híbrido que caracteriza mayoritariamente a las revistas cinematográficas de la época¹⁹.

Sin embargo, a veces los estudios académicos tienden a ignorar este tipo de informaciones por entender que se ocupan de una actividad eminentemente frívola²⁰. Sin ir más lejos, una investigación tan interesante y oportuna como la de Jorge Nieto Ferrando sobre la cultura cinematográfica durante estas décadas en España recurre, en el análisis de las revistas especializadas, a estos parámetros. Distingue las etapas de las cabeceras en función de que se ocupen en mayor o menor medida del culto a las estrellas o de temas doctrinales. Califica los contenidos principales de las primeras, tal vez no sin razón, como “textos frívolos” y a los segundos como “aquellos que abordan con rigor el hecho cinematográfico²¹”.

En cierta manera, sería la repetición de una concepción de preeminencia de la alta cultura sobre la cultura popular. Por lo contrario, los estudios actuales están poniendo en valor el cine popular bajo el franquismo, puesto que muchos de estos títulos fueron los de mayor difusión. Algunas investigaciones, desde una perspectiva gramsciana, colocan el foco sobre la comedia popular como expresión de una cultura subalterna, en ocasiones resistente o alternativa, pero que no puede ser encapsulada, ya que entre alta y baja cultura hay una circulación continua²². Y en el caso de *Primer plano*, incluso conviven en apariencia armónica. Existe además una derivada de esta consideración que resulta particularmente de interés en el análisis, puesto que enlaza con el discurso de género: En las revistas cinematográficas de aquellos años, pero no solo en las españolas²³, implícitamente se proyectaba la idea que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres²⁴.

Precisamente, contra esa concepción se rebela abiertamente una de las estrellas mencionadas. Ya en 1941, Conchita Montes escribe en primera persona una crónica con tono sarcástico sobre su visita a la redacción de *Primer plano*, en la que denuncia la superficialidad con que los medios se dirigen a las actrices de cine. Así, imagina que allí iba a escuchar frases como:

— Oiga, “Focus”, ¿que Fulanita aun [sic] no nos ha dicho cuál es el bicho que prefiere!...

— ¿Cómo es eso? —ruge otro—; ¿es que no se lo habéis preguntado?

— Sí; pero no se le ocurría ninguno.

19. NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel: Cultura y crítica cinematográfica en España: (1939-1962)*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2009, págs. 79-142.

20. LUZÓN AGUADO, Virginia, “Star studies today: From the picture personality to the media celebrity”, *BELLS: Barcelona English language and literature studies*, 2008, nº 17, págs. 11-21.

21. NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel*, op. cit., págs. 84 y 148.

22. MARSH, Steven, *Popular Spanish film under Franco: Comedy and the weakening of the state*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.

23. ASCHIED, Antje, *Hitler's heroines*, op. cit., págs. 5-6.

24. CLÚA GINÉS, Isabel, “Género y cultura popular”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2005, nº 11, págs. 9-14.

— ¡Ah! Pues eso no puede ser. Hoy mismo tiene que quedar aclarado: o dice qué bicho prefiere, o no le volvemos a publicar una foto²⁵.

Sin embargo, cuenta que salió de la redacción complacida, aunque extrañada porque nadie le había dirigido las fatídicas preguntas. Una observación que no elimina la crítica al tratamiento periodístico banal que habitualmente reciben las actrices, en la que subyace una contestación a los estereotipos de género y al carácter populista de la prensa. Sin embargo, no parece que se pueda escapar del funcionamiento de la rueda mediática. Dos números después, la revista publica el reportaje “Presénteme usted a su perro”, en el que retrata a actores y actrices con sus mascotas²⁶. Y entre ellas, encontramos a Conchita Montes, que se presta a participar porque forma parte del sistema, y posa ante la cámara y hace declaraciones de tanta “envidia” como que su perro Tirso es un sol, pero es celoso.

No obstante, en sus mofas a la prensa se esconde una reivindicación de la profesión en clave de género. En las entrevistas con actrices, las preguntas triviales abundan en mayor medida que cuando se conversa con un actor. Montes reclama que se dignifique su trabajo y su persona, y no se las trate de superficiales. Se erige así en portavoz de sus colegas, aunque no sabemos hasta qué punto ellas la habrían sentido como tal. Pero indudablemente sus palabras suenan a una protesta contra los estereotipos de género:

Luego, sin duda, deben surgir diálogos parecidos sobre qué es lo que desayunamos, nuestro régimen, si nos gusta más el patín o los toros, el fútbol o los merengues, y otras amenidades que poco a poco nos van rodeando de un halo de estupidez que saca lágrimas a los ojos.

Las actrices nos asomamos a las revistas con verdadero pánico, esperándonos lo peor, y cuando nos hacen una interviú, ese pánico llega a su cúspide. “¡Qué me harán decir!”, pensamos asustadas, pues a veces le ponen a una en los labios todo lo contrario de lo que ha dicho²⁷.

Todo ello la convierte en una entrevistada incómoda para los periodistas. Su condición de mujer intelectual y con una amplia formación tal vez los intimida. Están advertidos de que sus preguntas tendrán que superar un juicio de pertinencia. No será la única ocasión en que esgrima tales argumentos. Al mismo tiempo, demanda respeto hacia su vida privada, porque la considera fuera del interés real del público; si bien esta petición estaría también motivada por la necesidad de preservar de los focos su relación con Neville. Sostiene que las lectoras, a quienes presumiblemente se dirigirían estos artículos, también estaban interesadas en el cine en sí mismo, y no solo en los perfumes, los colores o las mascotas preferidas de las estrellas.

— VAMOS a ver, Conchita; en la mayor parte de las entrevistas se suele preguntar a la interrogada detalles sobre sus preferencias personales, sus elegidos

25. MONTES, Conchita, “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”, *Primer plano*, 19 de octubre de 1941, nº 53.

26. DE LA TORRE, Josefina, “Presénteme usted a su perro”, *Primer plano*, 2 de noviembre de 1941, nº 55.

27. MONTES, Conchita, “Conchita Montes cuenta su visita a Primer plano”, *op. cit.*

entre bichos, perfumes y flores; una serie de preguntas que parece ser interesan al público. Tú, ¿qué crees?

— Yo dudo que al público le pueda interesar el que una artista prefiera una rosa a un clavel o un perro a un gato. Tengo la impresión de que es cosa que le trae sin cuidado.

— Entonces, tú, ¿qué crees que puede interesar al público de una artista?

— Según como sea ésta; si es una artista lírica, es natural que le guste oírla cantar; si es una bailarina, verla bailar; pero las que somos simplemente actrices, poco tenemos que ofrecer fuera de nuestro trabajo en las películas.

— O sea, que la vida privada...

— Eso no le interesa al verdadero público; sólo a unos maniáticos.

— O tal vez a unos chismosos.

— Eso²⁸.

De modo que la ambivalencia que comentábamos de *Primer plano* en su definición como revista culta o popular se repite a la hora de determinar quién es el público potencial al que se dirige. Parece que apuesta por abarcar todo el espectro de lectores potenciales, bajo la única condición de que sean aficionados al cine. Publica tanto un artículo de debate intelectual como un mero cotilleo sobre Hollywood. Pero la indefinición o cohabitación la encontramos igual respecto al género de los lectores. Por sus contenidos y por el modo de apelación, se diría que se destina a hombres y mujeres, según el modelo general de las revistas cinematográficas de la época, que implícitamente proyectaban la idea de que la alta cultura correspondía a los hombres y la baja a las mujeres, siempre que asumamos el implícito anterior. Sin embargo, sería una asunción acrítica pensar que unos y otros leerían exclusivamente aquellos contenidos que les estaban asignados. Pues ¿podemos afirmar que las informaciones sobre las estrellas no interesaban a los hombres ni que las mujeres no leían los artículos de mayor profundidad? Sin contar que algunos textos como las críticas de películas o las noticias sobre rodajes resultan de difícil clasificación. No obstante, vale la pena apuntar que la publicidad de la revista está dirigida de manera clara hacia productos considerados de consumo femenino.

Cabe recordar que nos encontramos ante una publicación bajo control de Falange pero cuyo destinatario es el público en general y no sus asociados o simpatizantes. En las publicaciones de la organización falangista, salvo las específicamente femeninas como *Y*, *Medina* y *Teresa*, se da por supuesto que van dirigidas a un lector masculino. Las mujeres suelen estar ausentes en sus páginas y cuando aparecen referencias a ellas son muy esquemáticas, responden a estereotipos y no se recogen sus experiencias²⁹. Esto sitúa *Primer plano* en una posición muy interesante, ya que combina ambos tipos de lectores... y de autores. Porque, aunque son una minoría, la revista cuenta con algunas periodistas en su plantilla, bajo dirección masculina. No se han detectado firmas femeninas en artículos de fondo, pero las informaciones sobre las estrellas las escriben tanto hombres como mujeres, aunque siempre en una menor proporción.

28. MONTES, Conchita, entrevista de Edgar Neville "Radio España", *Primer plano*, 7 de febrero de 1944, nº 176.

29. OFER, Inbal, "A 'new' woman for a 'new' Spain: The Sección Femenina de la Falange and the image of the national syndicalist woman", *European History Quarterly*, 2009, nº 4, págs. 583-605.

En Estados Unidos, el discurso elaborado desde los *fan magazines* estaba claramente definido como femenino, y no solo sus contenidos estaban orientados a mujeres, sino que eran ellas también las escritoras de los artículos. Hedda Hopper, Luella Parsons y Sheilah Graham fueron durante muchos años tres poderosas columnistas acerca de los cotilleos de Hollywood³⁰, y de tanto en tanto las revistas españolas publican sus artículos como testimonios de primera mano sobre la “Meca del Cine”.

3 - La superioridad moral de la mujer española

Un elemento muy significativo de como las revistas especializadas contribuyeron a la construcción de la imagen de las estrellas durante el primer franquismo fue el tratamiento claramente diferenciado que dispensaron a las actrices españolas y a las extranjeras. Especialmente a las figuras de Hollywood, con quienes se establece una relación compleja y ambivalente.

Por un lado, estas actrices despiertan una enorme fascinación en los medios, que, a su vez, adoptan una mirada de superioridad moral respecto a ellas. Hay una reafirmación nacionalista que se muestra cuando se compara la virtud y la “normalidad” de las estrellas españolas con la extravagancia y la falta de consistencia moral de las norteamericanas. Un fenómeno que hay que relacionar como una reacción contra la modernidad y en favor del discurso de defensa de los valores tradicionales que propugnaba el franquismo. De manera que, mientras las españolas disfrutaban de noviazgos y matrimonios convencionales, las norteamericanas encadenan amantes y divorcios y son objeto de frecuentes escándalos. Esta concepción de una superioridad moral nacional no es exclusiva de la España franquista y ni siquiera de regímenes dictatoriales. En los años cincuenta, en el cine británico, también la mujer europea representaba la libertad sexual, siendo la francesa Brigitte Bardot su más claro ejemplo³¹.

Asimismo, la iconografía de las estrellas internacionales servía de material erótico para la población heterosexual masculina. En un contexto de férrea censura moral, son los objetos de deseo sobre los que se practica una mayor tolerancia. Un discurso que, como señala Michel Foucault, al enunciar lo ilícito, constituye a su vez el objeto de deseo³². Aquí se podría aplicar la idea de una doble moral con la que sociedad veía la prostitución como válvula de escape de las pulsiones masculinas. Las extranjeras son las mujeres malas frente a las españolas. Estas merecen el respeto de quedar preservadas de las miradas libidinosas y a veces aparecen como sujetos prácticamente asexuados.

Por supuesto, no nos encontramos ante un fenómeno inmutable, sino que evoluciona a lo largo de estas dos décadas hacia una creciente permisividad. De modo que en revistas como *Primer plano* se observa cómo el cuerpo de la mujer es progresivamente erotizado. Se buscan subterfugios para justificar su presencia, a menudo con comentarios humorísticos rijosos disimulados.

30. LAPLACE, María, “Producing and consuming the woman’s film”, in *Home is where the heart is*, Christine Gledhill (dir.), Londres, British Film Institute, 1987, págs. 138-166.

31. GERAGHTY, Christine, *British cinema in the fifties*, Londres, Routledge, 2000, págs. 93-105.

32. FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Estos se aplican sobre artistas menores y en menor medida sobre las grandes estrellas, cuya belleza se sitúa por encima de este menosprecio.

La censura se relaja a cuentagotas. El cuerpo de las estrellas internacionales se cosifica con mayor intensidad según avanzamos en el tiempo, al igual que las españolas, que adquieren unas mayores dosis de sensualidad. Así sucede, por ejemplo, con Amparo Rivelles en la segunda mitad de los cuarenta. En sus filmes, viste cada vez trajes más escotados o que dejan intuir sus formas. Pero ese periodismo 'baboso' antes mencionado no afecta a las españolas. Las entrevistas y reportajes serán machistas, pero no libidinosas. Si bien no ocurre igual en las crónicas, cotilleos y pies de fotos, en las que se permite al periodista un tono más vulgar. No obstante, no hubo ninguna otra estrella 'nacional' que alcanzara un grado de representación de la sensualidad, dentro y fuera de la pantalla, como Sara Montiel. Su regreso a España a mediados de los cincuenta trajo vientos foráneos³³. *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) fue el impulso para convertirse en el primer mito sexual del franquismo. Pero es también evidente que su carrera se forjó desde los instantes iniciales alrededor de su cuerpo y que ya desde muy jovencita las revistas le dirigían una mirada similar al que se dispensaba a otras artistas internacionales³⁴.

Conclusiones

Las revistas cinematográficas son un factor mediador de primer orden en la creación de la imagen de las estrellas. Pero es asimismo evidente que no operan del mismo modo en cualquier contexto histórico. Durante el primer franquismo, la censura y la represión política, social o moral jugaron un papel determinante en su construcción.

Tal como se ha planteado, los medios tuvieron que lidiar con unas representaciones que, desde la perspectiva de género, suponían a menudo un desafío, tanto por lo que significaban por sí mismas como por las reapropiaciones que el público pudiera realizar de unas figuras muy populares y carismáticas que se constituían en modelos heterodoxos de feminidad respecto al ideal que la Dictadura trataba de imponer al conjunto de españolas.

Algunas actrices aprovecharon su posición de privilegio para no someterse a unos determinados códigos de comportamiento. Su notoriedad pública pudo ser un agravante para su transgresión, y sin embargo, actuó frecuentemente como un manto protector. La prensa fue cómplice del ocultamiento y de la distorsión de la realidad. La censura que impedía que salieran a la luz informaciones disconformes con aquello que atentara contra los principios del régimen, propiciaba el efecto secundario de ofrecer resguardo a las estrellas del escrutinio ajeno. De manera que pudieron disfrutar de un grado de libertad que de otro modo no hubiera resultado posible. No por ello dejarían de circular rumores ni el público de leer entre líneas y completar los sobreentendidos que las

33. ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, "El cuerpo como desafío al ideal de feminidad franquista. Sara Montiel, la estrella española que vino de Hollywood (1950-1957)", *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, 2020, nº 27.2, págs. 355-381.

34. ÁLVAREZ RODRIGO, Álvaro, "Sara Montiel, de 'Lolita' a vampiresa: la sensualidad de una estrella que desarma la moralidad nacional católica de posguerra (1942-1950)", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol.21, 2020, págs. 371-388..

informaciones les hurtaban. Sus “secretos” pueden estar en boca de todos, pero no ser sancionados con la solemnidad de la letra impresa, so pena de convertirse en escándalo.

Por otra parte, las revistas sirvieron para la difusión de ilustraciones pseudo-eróticas, que progresivamente fueron ganando en explicitud conforme se relajó la presión de la censura. Con dos características relevantes. En principio, el objeto de deseo son las actrices extranjeras, puesto que subyace la idea de una superioridad moral de las mujeres españolas. La exhibición de la sexualidad se considera un efecto pernicioso de la modernidad opuesta a los valores tradicionales españoles. La segunda característica apunta a que esa cosificación del cuerpo femenino, acompañada de una apelación a la mirada del lector y a su constitución en objeto de deseo, requiere a menudo de una justificación hipócrita desde la doble moral mediante comentarios humorísticos rijosos, que además tienden a ridiculizar o menospreciar a la modelo.

No fue este el tratamiento que recibían las actrices españolas. Sin embargo, el cuerpo de estas estrellas se convirtió igualmente en un factor disruptivo respecto al ideal de feminidad franquista, ya que la apariencia física de estas mujeres simbolizaba a su vez buena parte de sus discrepancias con el patrón oficial. La defensa de la virtud femenina, como esposa fiel y sumisa y madre abnegada, descansaba en una estrecha moralidad de costumbres que desposeía a las mujeres de agencia sexual. Cuando estas comienzan a reivindicarse como sujetos, su desafío se acrecienta.

La aparente insustancialidad de las estrellas cinematográficas se desmiente a sí misma cuando las revistas sancionan en sus páginas la enorme relevancia que estas actrices adquieren en la pantalla, por mucho que insistan en su frivolidad. Son modelos heterodoxos de feminidad que podían desbaratar el discurso franquista sobre los roles de género y obligaba a los medios a procurar su encaje.

III / Documents

El periodismo fílmico entre lo intelectual y lo popular, el papel y la red

Abel Muñoz Hénonin¹

Universidad Iberoamericana y Centro de Capacitación Cinematográfica

No concibo la labor editorial sin una pregunta generadora. Es decir, una pregunta que se renueve a sí misma y, a la vez, una pregunta que lleve a más preguntas. La pregunta clave, en el caso de *Icónica*, la revista que he comenzado —naturalmente, siempre como parte de un equipo— dos veces, primero como un proyecto editorial físico de la Cineteca Nacional mexicana, y después como una apuesta independiente en línea, es “¿Qué es el cine?”

Esa pregunta tiene una indudable herencia baziniana. André Bazin, al menos en la edición breve, de un volumen, de *¿Qué es el cine?* aclaró que no tenía ninguna intención de contestar la pregunta, sino más bien de «llevar al lector por una sucesión de sondeos, exploraciones y esbozos realizados en el marco de las películas que se ofrecen a la reflexión cotidiana del crítico». ² Ésa es la primera guía para orientar la reflexión en la revista. La segunda guía viene de Thomas Elsaesser, con quien tomé clases en la Universidad de Ámsterdam. Thomas proponía pensar el cine más allá de las películas, como un medio que ha cambiado notablemente en poco más de cien años, tanto en términos de producción, como de recepción, e incluso en la idea de “película”. ³ Su pregunta clave es hasta qué punto los Estudios Cinematográficos institucionalizados pueden estar obsoletos.

1. Abel Muñoz Hénonin dirige la revista *Icónica* e imparte clases en la Escuela Superior de Cine, en la Universidad Iberoamericana y en el Centro de Capacitación Cinematográfica. 9

2. BAZIN, André “Avant-Propos”, en *Qu'est-ce que le cinéma?*, París, Les Éditions du Cerf, 2011, pág. 7.

3. ELSAESSER, Thomas *The New Film History, Sight and Sound*, otoño de 1986, vol. 55, n° 4, págs. 246-251.

Así como es fundamental preguntarse qué es el cine, para mí es fundamental preguntarme cuáles son los límites conceptuales de la teoría y la crítica. Aunado a lo anterior, en el momento en que nos sentamos a pensar la revista había dos discusiones clave : si el cambio fotoquímico a digital haría desaparecer al cine y si las nuevas series de televisión estadounidenses de verdad podrían considerarse parte del séptimo arte.

Estas coordenadas me sirvieron para plantear una definición de trabajo de *cine* desde donde realizar preguntas. Basado en la etimología de la palabra *cinema* (κίνημα, *movimiento*) planteé que todo tipo de imágenes en movimiento cabe dentro de la revista en el ensayo-manifiesto que abrió el primer número.⁴

Estoy perfectamente consciente de que la solución no es tal sino como duda, y que no resuelve el problema del sonido, pero pensé que era mucho más sencillo usar la palabra vinculante que adherirme a otros usos, como el más obvio, *lo audiovisual*. Ahora, casi ocho años después, sigo pensándolo.

1 - Pero volvamos al pasado

Hace nueve o diez años llegó al Centro de Documentación de la Cineteca Nacional una revista académica con título bilingüe, *Kuno u vreme / Cinema and Time*. En la reunión de los viernes a las 10 :00, que teníamos los tres responsables del área para determinar la ruta a seguir en la semana, Raúl Miranda, entonces Jefe de la Biblioteca, nos presentó el ejemplar, el primero del relanzamiento de la publicación (al parecer) clásica de la Filmoteca Nacional Búlgara. La respuesta unánime fue que debíamos buscar el modo de que nuestro archivo lanzara un proyecto similar.

Durante quizá un año soñamos despiertos, medio planeamos, consideramos el perfil... Y cuando Paula Astorga tomó las riendas de la Cineteca, en 2010, y nos preguntó qué proyectos teníamos, le presentamos una revista académica editada desde el Centro de Documentación. A Paula le gustó la idea de la revista, pero no le gustó nada que se tratara de un proyecto académico. Hicimos unos ajustes y surgió lo que la revista es hasta el día de hoy, una publicación al mismo tiempo “de referencia” y “de difusión”.

Antes de lo que hubiéramos pensado ya estábamos estudiando otras revistas (*Cahiers du cinéma*, *Sight and Sound*, *Positif*, *Senses of Cinema*, *Film Comment*, *Dirigido*, además de *Nuevo Cine*, *Octubre* e *Intolerancia*, las cimas históricas mexicanas) y trabajando en la estructura y el diseño. Las conclusiones eran que la revista, aún sin nombre, tendría como médula un *dossier* temático, acompañado de ensayos y entrevistas abiertos a cualquiera que quisiera hacer propuestas, una sección histórica y una sección crítica. Raúl la bautizó.

Hay tres discusiones del periodo de planeación que siguen siendo relevantes para *Icónica* hoy en día sobre las que quiero abundar.

La primera es qué tipo de crítica queríamos hacer. Muy pronto llegamos a la conclusión de que no queríamos reseñas sino críticas propiamente dichas. Lo que quería decir que queríamos

4. MUÑOZ, Abel, *Sobre la materia del cine*, *Icónica*, verano 2012, n° 1, págs. 9-11.

estar más cerca de la traducción analítica literaria que de las evaluaciones sobre el eje-bueno malo del periodismo filmico más ramplón. Y como las tres cabezas que estábamos pensando la revista estudiamos Comunicación nos parecía fundamental evaluar con la misma seriedad el cine popular que el cine autoral. De hecho, tomarse en serio el cine popular era una asignatura pendiente en la crítica mexicana y por eso nos pareció fundamental, incluso provocador.

José Luis Ortega Torres, entonces Jefe de Hemeroteca, y uno de los editores de una incitante revista de culto en línea, *Cinefagia*, planteó una cuestión fundamental : ¿cómo íbamos a abordar los cines populares mexicanos posteriores de los 50, tan mal vistos por la crítica mexicana —excepto por la que los cinépagos hacían— y casi totalmente obliterada por la academia? En ese entonces el planteamiento de José Luis abarcaba apenas al *videohome*, el verdadero cine popular mexicano durante lo que iba del siglo XXI, y algunas películas de terror con respuesta positiva de parte de la audiencia. Pero en 2013 cuando dos comedias, *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraki) y *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez), atrajeron a millones de personas al cine mexicano, la pregunta se volvió todavía más urgente. José Luis puso el ejemplo y escribió de ambas.

El segundo asunto llegó a la mesa por parte de Raúl Miranda : si *Icónica* iba a ser editada por un archivo filmico, tenía que dar cuenta de la historia del cine, *de todo el cine*. Y si bien, hasta el día de hoy, la revista tiene una dimensión histórica (por ejemplo, en los textos que de vez en vez editamos bajo la etiqueta “Piezas ocultas”), Raúl tenía una preocupación teórica : retomar grandes textos para releerlos desde el presente. Esto derivó en una pequeña sección : “Texto recuperado”, con un texto clásico y una pequeña presentación crítica. El primero, aparecido en el número 0 (verano 2012), fue *Eztétyka del hambre*, de Glauber Rocha. Naturalmente, Raúl escribió el pequeño comentario introductorio.

La última cuestión, planteada por la misma Paula Astorga, es que la revista tendría que ser un taller de escritura abierto permanentemente para los nuevos talentos, que no encontraban espacios en los medios, ya entonces en crisis. La solución inicial fue una convocatoria abierta permanente y que sigue activa : “Escribe en *Icónica*”. Gracias a esa iniciativa la revista recibía y recibe constantemente textos, y tiene un generoso número de colaboradores siempre creciente, proveniente de diversos puntos del mundo de habla española.

En 2017 la dimensión formativa de la revista creció un poco por accidente cuando tres personas se propusieron casi al mismo tiempo para trabajar en la redacción. Ante la situación superprecaria económicamente de la revista —que además de los problemas que todos los medios en el presente tienen, había sufrido un desfalco—, la entonces coordinadora editorial de la revista, Ana Laura Pérez Flores, y yo, les propusimos formar parte de un taller de formación, es decir trabajo a cambio de trabajo. Los tres aceptaron y con tras unos meses me di cuenta de que no podíamos mantenerlos colaborando indefinidamente en esas condiciones. El programa debía hacerse algo más serio, con objetivos claros vinculados a tareas específicas y deberíamos extender un documento probatorio.

Ana Laura hizo un primer borrador del programa y lo pasamos a revisión de Juanita Porras, una voluntaria que se había ganado un lugar muy especial por la calidad de su trabajo. El resultado es un programa de aprendizaje muy puntual en términos de redacción y corrección, donde se da seguimiento muy exhaustivo a cada tarea de los participantes, que durante el tiempo que colaboran reciben crédito como redactores y finalmente reciben una constancia.

Eso es *Icónica* hoy, una revista (digital) que explora todo el campo de las imágenes en movimiento preguntándose qué es el cine, tomándose las expresiones populares con mucha seriedad y con una consciencia de la historia, tanto del cine como de sus antecedentes. Al mismo tiempo, es un taller permanente de escritura. Todo esto es la materialización de las ideas y esfuerzos de uno o dos equipos.

2 - Ahora, ¿en qué contexto apareció la revista? Y ¿en qué contexto sigue existiendo ahora?

Cuando José Luis, Raúl y yo comenzamos a soñar el proyecto, Raúl simplemente apuntaba a la necesidad de una revista académica mexicana y pensaba en antecedentes de gran abolengo, como *Archivos de la Filмотeca*, del Instituto Valenciano de Cultura. Paula, que tenía más idea que todos nosotros de cómo hacer un proyecto de amplio impacto, remarcaba la urgencia, que ya apuntamos de abrir espacios, pero también la de discutir lo que las demás revistas de cine no cubrían.

Esas revistas eran un terceto de publicaciones muy orientadas a la cartelera, con portadas de los grandes estrenos estadounidenses (*Cinemaía*, *CinePremiere* y *24xSegundo*), pero que no descartaban programas importantes como la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional o el Tour de Cine Francés, aunque les dedicaban lugares menores, y una revista dirigida al creciente grupo de personas dedicadas al cine, *Cine Toma*. La discusión más interesante sucedía en dos revistas con miras más amplias, *La Tempestad*, dedicada a las artes y entonces en su mejor momento, y en *Letras Libres* —sobre todo en su edición digital donde la discusión era mucho más amplia—, que comenzaba su declive. El grueso de la crítica, sin embargo, se hacía en los periódicos y ahí escribían los críticos más importantes (excepto por Fernanda Solórzano, que escribía en la edición impresa de *Letras Libres*).

En el ámbito digital, además de la terriblemente sugerente *Cinefagia*, de José Luis y sus secuaces, no había mucho. Justo lo opuesto a lo que caracteriza el presente. Hoy abundan las revistas digitales, que van desde proyectos de gran solemnidad como *Correspondencias* hasta fenómenos masivos como *Zoom F.7*. Son tantas que es muy difícil seguir la pista de todas, además de que en el ámbito digital el país donde se publica importa menos que el idioma en el que se escribe. *Cine Toma*, al igual que *Icónica*, pasó a formato digital. *Cinefagia*, se ha ido volviendo multimedia. Los periódicos han ido recortando su cobertura del cine serio, con *La Jornada* como excepción. La única revista impresa dedicada específicamente al cine que sigue en circulación es *CinePremiere*.

En este giro, además del ya muy discutido cambio a lo digital, encuentro cambios mucho más relevantes filosófica y políticamente en las ideas de lector y de crítica.

En este momento se puede identificar tres grandes grupos de medios dedicados al cine: revistas sustentadas en reportajes y reseñas de lenguaje sencillo pensadas para grandes públicos, revistas reflexivas construidas alrededor del ensayo y la crítica dirigidas a un público amplio —sitúo a *Icónica* en este grupo— y revistas de ensayo y crítica dirigidas a “cinéfilos”. Estamos hablando del concepto clásico de “cinéfilo” (quien conoce y valora más que cualquier otro tipo de cine al cine de

los grandes autores) y no del, digamos, “cinéfilo absoluto”, que valora tanto las obras más destacadas de los grandes autores como joyas populares radicales que cuestionan la tradición ilustrada.

Aunque cuando iniciamos *Icónica* pensábamos que la distinción cine popular/cine de arte ya estaba rebasada, muchos críticos reconocidos de la generación siguiente (los que están alrededor de los treinta años) lleva el estandarte de un “cine de calidad”, que es el que se presenta en los festivales. Y alrededor de diez de ellos dirigen mesas, entrevistan directores y evalúan concursos de crítica en todos los eventos importantes. Por un lado, me parece perfecto; por otro, sospechoso.

Tendrá unos diez años que los festivales mexicanos empezaron tener una preocupación generalizada por la crítica, con FICUNAM llevando la batuta y siendo replicado poco a poco. Se habla del crítico como mediador, como comunicador, etc. Y los que nos dedicamos al oficio estamos encantados. Pero no se habla de que los críticos somos publicistas sin pago. Es como si no supiéramos que estamos promoviendo la programación de festivales que no compran espacios publicitarios y que buscan convenios a como dé lugar, convenios en los que los medios trabajan a cambio de poco más que la aparición de sus logos en áreas poco relevantes de sus documentos oficiales. Pero como hablamos con los grandes cineastas y hablamos de la relevancia de nuestro oficio —un oficio que se parece demasiado a un *hobby*, por cierto— estamos todos tan encantados que, en general, ni siquiera se nos ocurre ser precisamente críticos con las instituciones, es decir, mecanismos de poder, que nos tienen viajando por todo el país.

Entiendo que defender un tipo de cine es un asunto ético y que todos necesitamos reconocimiento. Sin embargo, a mí lo que me interesa es defender un tipo de relación hacia el cine y hacia los lectores. Lo que busco como editor de *Icónica* es complejizar el cine mediante una especie de montaje donde se pueda pasar de los diarios de Chantal Akerman, a los videos de *deep-fake*, y de ahí a un documental, una ficción autoral o una serie de televisión. La consecuencia inmediata es que recibimos quejas ya sea de que la calidad de la revista decayó (por parte de los cinéfilos más autorales) o de que nos estamos decantando hacia cine para pocos (por los cinéfilos absolutos). Para mí la contradicción revela que estamos poniendo en crisis la noción de séptimo arte, que es nuestra misión. Eso no significa, eso sí, que me gusten las reacciones adversas...

Para ponerla en crisis también hablamos de las estructuras de poder en las que el cine está inmerso y de cómo se están reajustando en este momento increíblemente rico reflexivamente para quien quiera explorarlo. En apariencia los polos de poder simbólico económicos representados por Hollywood (cine para hacer dinero) y Cannes (los grandes artistas del séptimo arte) siguen vigentes. Pero una mirada más cercana revela un panorama mucho más interesante. Para comenzar porque Hollywood tiene más de una década en crisis —el cambio del *star-system* a los universos filmicos, que promueven el consumo repetido es la clave más evidente—, pero sobre todo porque hay un nuevo aparato institucional surgido del mismo sistema económico que compite con él : Netflix y sus réplicas. El asunto se torna mucho más interesante si se toma en cuenta que Netflix no sólo intenta colocarse como la alternativa popular tanto a Hollywood como a lo que fue, o es, la televisión estadounidense, sino que también está intentando colocarse como un productor de calidad y está intentando validarse vía Cannes, o, mejor dicho, lo que Cannes representa : la red global de festivales donde se establece el canon.

Y es aún más interesante salirse de esa dicotomía. Pienso en el caso mexicano. Cuando abordamos las nuevas comedias que están llevando a la gente a los cines, lo común es abordarlas desde sus similitudes y deficiencias con respecto a los estándares de producción californianos. En

consecuencia, se habla muy poco de su relación intrínseca no sólo con el cine de la Época de Oro sino con el cine popular mexicano (luchadores, sexycomedias, Capulina, la India María...) que no está propiamente mapeado porque, como ya dijimos, los críticos e historiadores lo desprecian y desconocen. Como esos cines, que los anteceden, las nuevas comedias mexicanas exigen salir de los esquemas bajo los que entendemos las tradiciones fílmicas y muestran la incompetencia que tenemos para acercarnos a procesos político-estéticos que no corresponden a ninguno de los dos grandes campos globales validados. Es impresionante que la mayoría de nosotros pueda abordar sin problemas *Stranger Things* o la obra de Lav Diaz, y apenas pueda captar la valía de *Cindy, la regia*. ¿Somos globales pero no entendemos los procesos populares profundos de nuestra propia cultura?

La cosa se complica aún más sin intentamos abordar los cientos de miles de horas de imágenes en movimiento grabadas, con las intenciones más banales y más políticos, por gente común y corriente que no pertenece a los ámbitos institucionalizados y simplemente ha hallado en las redes sociales un espacio de exhibición. Puede pensarse como algo totalmente nuevo y también puede pensarse como la evolución del cine huérfano. ¿Necesitamos que un documentalista venga a decirnos lo mismo que puede decirnos un aimara boliviano que usó su celular para denunciar las tundas de los paramilitares? En términos teóricos, además, este probablemente sea el verdadero “tercer cine” del que hablaron Octavio Getino y Fernando Solanas, un “tercer cine” no sólo libre de Hollywood y Cannes sino libre también de los autores del texto, separado de nuestras concepciones e instituciones, con fines a veces claros, a veces vanos. ¿Y si no es cine no vale la pena preguntárselo igual? ¿El cine es un conjunto de instituciones o una forma expresiva? Jugar a no saber qué es el cine es quizá la mejor manera de preguntarse por el cine y de poner en crisis su crítica.

Si por ideas fuera, *Icónica* sería un éxito rotundo en sus propios términos, cuando lo cierto es que su supervivencia, como la de casi todos los medios está en riesgo. El año pasado dejó de ser viable pagarle a Ana Laura, que por años fue mi mano derecha, y en este momento mi preocupación principal es cubrir una deuda que adquirí para cerrar ese periodo y que sólo puedo cubrir con ingresos generados por la misma revista. En un año, y antes de la cuarentena por el covid-19, apenas logré cubrir una cuarta parte. Por el momento la revista publica muy poco. Me siento desencantado de ella e impulsado por nuevas preguntas y nuevos temas a intervalos equivalentes.

Esto se debe en parte —y más allá de la problemática generalizada en los medios— a que sin duda he caído en lo que podríamos llamar “autoprecarización”, una manifestación más de la precarización transversal por la que están pasando los proyectos culturales y artísticos. En este caso, desde que la revista es independiente, no he obtenido ninguna ganancia. Ni siquiera puedo decir que editar una revista de cine sea mi vocación —que en cambio es ser profesor. ¿Por qué seguir editando *Icónica* entonces?

Porque estoy lleno de preguntas. Además de las que ya expuse hay toda una sección que tiene que ver con la viabilidad de armar un proyecto completamente independiente, para poder tomar distancia de todo, para poder ser críticos ante todo —empezando por las premisas sobre las que se ha construido la revista. En este ámbito las preguntas son otras. ¿Se puede crear una comunidad de lectores que decida aportar dinero para leer? Tengo mis dudas porque yo mismo ya no pago por leer los medios que consulto habitualmente. Esa fue la primera manera en que internet incidió en la prensa. Y si los lectores no pagan, los festivales no compran anuncios y los anunciantes tradicionales menos —les resulta más redituable pagar “promociones” directamente en las redes sociales—, ¿la alternativa son los anuncios autogenerados? No lo sé. Tendría que ahorrar

para pagarle a alguien que pueda programarlos. Pero ese sistema está generado para que el mayor valor se acumule en Estados Unidos y en Europa. ¿Cuánto puedo ganar con lectores en los países de habla hispana que no son Estados Unidos ni España, empezando por México, donde se edita la revista? Por lo pronto el único medio de financiamiento real de *Icónica* son algunos cursos que han probado su eficiencia. Es decir, que por lo pronto la única fuente de financiamiento funcional está justo fuera del aparato mediático al que pertenece la revista.

A veces se siente como si hacer un proyecto cultural en tiempos del neoliberalismo equivaliera a casi toda la historia de la humanidad antes de la profesionalización, cuando el arte se hacía en las tiendas de campaña, durante las noches, tras la batalla, ante el fuego o durante la siega, en comunidad. Hay algo bello en ver los hechos culturales desde esta perspectiva, en parte porque implica que cualquiera es un agente en la creación y que ésta no es patrimonio de unos pocos genios. Pero, al mismo tiempo, ¿tenemos que renunciar a la posibilidad de vivir del arte que se creó en los últimos siglos? (Es decir a vivir del arte desde la clase media y no desde la mendicidad de los trovadores y los circos.)

En *Icónica*, este tipo de cuestiones tiene una dimensión extra: ¿para qué ser un taller de escritura, para qué las prácticas profesionales y de servicio social?, ¿para preparar nuevas generaciones para la precarización? Naturalmente no tengo una respuesta clara. Y sin embargo, hay dos razones para hacerlo; una de ellas es incluso esperanzadora.

En primer lugar, el conocimiento está para compartirse, un proceso en el que quien enseña aprende tanto como quienes tienen el papel de alumnos. La dimensión que más me interesa en este ámbito es que el pensamiento serio y pausado —pero suficientemente serio como para no ser solemne y ser irónico— es un ejercicio colectivo, y estar en contacto con visiones diferentes lo enriquece y transforma.

En segundo lugar está la utopía de que quizá algún becario tenga suficiente imaginación para transformar la revista, e incluso para encontrar las respuestas que nadie encuentra por ahora.

Mi última pregunta es ¿qué tanto vale la pena seguir editando en línea? Por un lado sé que *Icónica* es un archivo, un modo de pensar el cine permanentemente accesible en internet. Pero por el otro, en un ámbito digital y controlado por los algoritmos de las redes sociales —lo que implica que muy, muy pocos lectores en realidad exploran la revista en sí— cada contenido llega a usuarios muy específicos que esperan contenidos muy precisos. En este contexto es difícil alcanzar públicos improbables, abrir nuevos espacios de comunicación.

Editar de nuevo en papel roza lo inconcebible. Al mismo tiempo se antoja profundamente. No sólo porque se puede editar textos que requieren tiempo y calma para la lectura, sino porque invita a escaparse de la tiranía de la moda y la coyuntura, de la banalidad. Pero esto implica un problema distinto.

Publicar *Icónica* en físico bajo las premisas del periodo en el que formó parte de la Cineteca Nacional no sería viable, ya que, si por un lado teníamos *dossiers* temáticos, por el otro publicábamos críticas de películas (y series) exhibidas (o transmitidas) en el periodo más reciente, no podríamos competir con la inmediatez digital. Y por otro, porque sin los fondos públicos, mantenerla viva sería muy complicado, en un momento donde es prácticamente imposible conseguir apoyos o anuncios. La única opción sería encontrar un modelo nuevo, que permitiera que la revista tuviera una circulación más amplia que unos pocos meses. La respuesta podría estar en la identidad misma de *Icónica* como un medio al mismo tiempo de “difusión” y de “referencia”.

Me gustaría tener las certezas de las que carezco. Al mismo tiempo, aunque este sea un periodo en el que me siento relativamente desencantado y en el que el proyecto podría terminar sin grandes consecuencias, encuentro cierto sabor en la incertidumbre. Al final, preguntarnos qué es el cine, nos ha llevado a preguntarnos también, y regularmente, sobre los modos de producción en la cultura y sobre la tensión entre la distribución digital y la distribución física, sobre la relevancia de materializar un proyecto cultural para que no se disuelva entre el ruido de la información efímera. Vamos arando mientras encontramos la respuesta.

Ver a los demás

Paula Markovitch¹

Directora y escritora de cine

Una niña vio mi primer film *El premio*.

Me comentó que le había emocionado... y que se identificaba con la protagonista (de ocho años, como ella misma).

El film acaba con el personaje llorando en una duna.

La pequeña espectadora me comentó que en ese momento se puso muy triste, pero luego se tranquilizó pensando que “la chica de la película” no estaba sola en realidad...

Estaba “filmada”, es decir, había al menos un “camarógrafo” a unos pocos metros de distancia.

¿El cine es un simulacro, una simulación, un artificio...? ¿O al revés es un vehículo que nos permite acercarnos a la vida?

Recientemente vi un film hermoso e inquietante : *Para Sama*.

El documental relata la vida de la periodista Waad al Kateab durante el sitio de la ciudad de Alepo, en Siria.

Durante el asedio de Alepo, que también es el período de la filmación, Waad se enamora, se casa y tiene una niña : Sama.

A ella está dedicado el film.

La película es tanto una historia personal, como la narración de una tragedia colectiva.

En esta obra la cámara no puede “tranquilizarnos”. No es un lugar seguro. La protagonista la sostiene en sus manos mientras se desploma un edificio.

La cámara tiembla y parpadea. Ve morir a niños y a otros los ve nacer Waad, no es alguien documentando a “otros”.

1. Paula Markovitch es directora y escritora de cine. En cine, su obra más reconocida es *El Premio* (Oso de Plata a la Aportación Artística, Berlinale 2011), Ariel a Mejor Película, Mejor Opera Prima, 2011 y muchos otros. Como escritora, sus films más conocidos son : *Sin Remitente*, 1995, *Temporada de Patos*, 2011, *Lake Tahoe*, 2008 y *Dos abrazos*, 2007.

Waad teme por su propia vida.

La cámara acompaña a Waad... huye con ella de los bombardeos.

La cámara se agita... se desespera. Se ve cegada por el humo.

La cámara es parte del rostro de Waad cuando ella se mira en el espejo.

Mientras vemos el film sentimos que la cámara también podría romperse en cualquier momento.

Hay una escena curiosa. Un abrazo familiar, un momento de respiro. La pequeña Sama se asoma a la cámara... y sentimos que incluso ese instante de paz es inestable. La niña podría dejar caer la cámara inocentemente.

Quizás el verdadero epílogo de la película, no está “dentro del film”.

Quizás hay un final adicional, en las fotografías y entrevistas con motivo de su exitoso estreno.

Vemos que la familia ha sobrevivido.

Sama ha crecido.

El film surge de la realidad más cruda y luego se derrama en ella.

Esta obra ha provocado en mí cuestionamientos profundos.

Junto a este film, cualquier película parece tibia o epidérmica.

Para Sama no solo plasma una realidad, este mecanismo es afín con muchas otras obras. Recuerdo en particular un film revelador : *Irak año cero*, pero, *Para Sama*, agrega a la descripción de la realidad un elemento : la incertidumbre vista desde dentro.

Waad no solo arriesga su vida en el film, sino que también pone en juego sus certezas.

Nos muestra su alma aturdida.

En el momento en que piensa que va a morir, nos confiesa : “deseo no haber tenido ninguna niña, no haber amado”.

Waad parte de la realidad y vuelve a ella, y en el camino se asfixia. Se recompone recupera el aire y sujeta su cámara con fuerza.

1 - Una chica en medio de la guerra

En ciertas tomas el punto de vista de la cámara cambia inesperadamente. Una prolija grúa se eleva por los aires y nos describe el paisaje apocalíptico y hermoso de Aleppo en ruinas.

En esos momentos la cámara está a salvo, elegante y reflexiva...

Apenas terminé un primer visionado revisé la información y conocí a Edward Watts, el co-director.

No tengo corroboración de esta intuición... pero deduzco que esos “paréntesis visuales” fueron aportes suyos...

Me pregunté por qué una voz tan simple y singular como la de Waad... pidió ayuda a una mirada adicional.

Edward no estuvo durante el rodaje, acompañó el armado del film.

Waad corre grandes riesgos prácticos y artísticos.

Pero en cuanto a su género, quizás se comporta con aparente docilidad.

Su punto de partida es claro : la prioridad para ella, en medio de la guerra (y en medio de la filmación de la guerra), fueron su esposo e hija.

Su esposo Hamza es descripto como un hombre decidido e íntegro. Generoso hasta el sacrificio.

Waad no disfruta sola de su innegable logro artístico, lo comparte en créditos con un director europeo.

Es hermosa, humilde y secretamente valiente...

Tiene acompañantes masculinos... A quienes les concede un tranquilizador protagonismo.

Pero no veo docilidad en la actitud de Waad (y menos aún en el film). Creo más bien, que como mérito adicional, además de profunda y sincera, es una creadora lúcida.

Se ubica en el mundo real (conscientemente o no) y se vuelve invencible.

No me agradan las tomas impactantes que interrumpen la sinceridad del registro de Waad... pero este detalle no es significativo : No le quita al film su insoportable poesía.

2 - Ver a otros

He pensado en otros films documentales.

En particular *Tempestad* de Tatiana Hueso.

Más allá de la belleza de sus imágenes, la dulzura de los textos, y las desgarradoras historias que se relatan... creo que en este film, la posición de la artista frente a lo que cuenta es algo “oblicua”.

Los personajes son “mirados” desde la distancia...

En el film los rostros de los personajes son separados de sus voces... (Hay un destiempo).

De esta manera no presenciamos seres humanos “completos”.

Siento que las personas retratadas no llegan a ser “alguien” ...

Son fragmentos, retazos.... tomados por la creadora del film en una brillante operación poética.

Quizás este procedimiento narrativo tiene como base conceptual la idea de que “Todos somos uno”. “Todos somos la misma persona”. En marchas y manifestaciones, cuando queremos decir que defendemos a alguna víctima decimos que “Todos somos él”.

Pero esta similitud me parece dudosa... cuando en una protesta en las calles, gritamos que somos tal o cual... lo que queremos decir es que nos identificamos con “una persona viva... o que estuvo viva”, con sus características, sus contradicciones, y su derecho a la vida...

En la *Tempestad* (y en otras películas afines) he sentido que la identidad de los seres filmados se diluye...

En el museo del Holocausto de Berlín, el recorrido es elocuente. Primero pasamos por un largo pasillo donde “conocemos” a los seres que atravesaron siniestros corredores : una niña

tocaba el violín, un zapatero miope perdió sus gafas... una costurera de cuerpo esquelético siempre reía etc.

Y después de conocerlos, el paseo, nos ubica en una cámara fría y clausurada (simulación metafórica de las cámaras de gas). Entendemos que todas esas “personas concretas”, concluyeron su existencia allí.

Podemos sentir que “somos ellos”, porque los conocimos. Los recordaremos como seres palpitantes que “no merecían” sus destinos.

Si nos enfrentamos, en cambio, a seres anónimos... temo que “no nos preocupe tanto su suerte”. Si ellos no son diferentes, singulares, vivos... ¿cómo vamos a extrañarlos cuando desaparecen?

Creo que algunos documentales latinoamericanos se proponen en estos días un ejercicio de mirada.

Los personajes son “vistos”, simplemente...

El documentalista presenta a un “otro”, y describe su existencia sin opinar nada al respecto....

Este procedimiento podría argumentarse como “discreción” o “respeto” u “objetividad”. Podría pensarse que “la realidad”, por sí sola, “es elocuente”.

Para mí, sinceramente, esta posición está al límite de la indiferencia.

Quizás esta tendencia venga a responder a un perfil sutilmente colonial de los festivales de cine internacionales.

Ya sea por un genuino interés político o por condescendencia... La preferencia de los programadores europeos es clara.

Los festivales europeos premian y propician temáticas de interés social (provenientes de Latinoamérica y África).

¿Hacemos películas de cierta sordidez salvaje que Europa quiere ver en “nosotros”?

¿Nos convertimos (conscientemente o no) en lo que los europeos quieren “descubrir”?

3 - La crítica y la orientación del público

Si bien sucede en todos los períodos de la historia, hay interesantes excepciones, creo que estamos atravesando una época de estancamiento.

Así como las obras son (en general) convenientes e inofensivas, los programadores y críticos parecen evitar la polémica.

Están, en general, todos de acuerdo. Esto es especialmente curioso si pensamos que su tarea es aproximarse a piezas artísticas.

Sería natural que una misma obra genere diferentes impresiones en distintas personas. Sin embargo tienden a coincidir. Se comportan “políticamente”.

Este comportamiento es especialmente preocupante, ya que parte de la función de un crítico es justamente la discusión. La polémica es su trabajo. ¿Si el crítico no plantea dudas e interrogantes, quién lo hará?

El crítico de hoy se preserva. Como si al disentir, o apreciar una pieza de diferentes maneras de algún colega, temiera generarse enemistades o problemas en su personal carrera.

Tampoco la crítica contemporánea parece dedicarse demasiado a establecer vinculaciones entre las obras. Sabemos que cada película dialoga con el cine de su tiempo, también está en diálogo con la historia del cine. ¡Con la historia del arte! Y sobre todo... cualquier obra está en diálogo con la realidad del mundo. Incluso al negar o evitar hablar de las problemáticas “presentes”, cualquier obra de arte se pronuncia ante los acontecimientos de su tiempo.

Pero estas relaciones, estos hilos sutiles que comunican el arte con el arte y el arte con el mundo, tampoco son especialmente señaladas o analizadas.

He leído algunos textos críticos que me resultan indescifrables, se esgrimen conceptos sofisticados, se exhibe la complicada bibliografía de los estudiosos, pero no dicen al fin de cuentan casi nada.

La función de críticos y programadores parece concentrada últimamente en aprobar o desaprobado las obras, sin explicación y de manera unánime.

Como tienen un poder tan enorme... es natural que todos quieran “aproximárseles”. Celebrados y rodeados, los programadores no se dignan a descender de su posición protegida, y exponer dudas humanas.

Como en casi todas las áreas de la vida humana contemporánea, “el poder” se hace cada vez más excluyente. Y la periferia cada vez más extensa.

Unos pocos programadores, en general varones y europeos, deciden lo que se verá en el año. Nunca difieren entre ellos, no dan explicaciones, y no vacilan en sus “sentencias”.

He notado que algunos programadores se cuidan en extremo de dar opiniones... ¡Aunque justamente ese es su trabajo! ¡Arriesgar su propia voz!

Los festivales chicos no son una alternativa en estos años, repiten obedientemente la programación de los mayores.

No hay un movimiento alternativo, no hay confrontación o resistencia...

Así, los materiales que llegan al público y los que quedan inscriptos en la historia responden a una caprichosa selección.

El poder concentrado, indiscutido y arbitrario... siempre es peligroso. Sabemos que ha llevado al mundo a frecuentes genocidios.

El poder indiscriminado, en el cine, asesina películas...

Como no hay polémica, como no se dan argumentos ni se establecen vinculaciones, los comentarios en torno a un film se propagan con la velocidad del chisme. Se dice de tal o cual trabajo que es maravilloso...

Se murmura que tal o cual autor no es bueno... y nadie se le acerca por temor a la infección.

La falta de controversia, de duda saludable... de inteligencia... se extiende desde el poder hasta los espectadores.

Afortunadamente el impulso artístico es vital. Tiene algo de primitivo. Nunca termina de acomodarse...

El arte se repone de una crítica con hábitos palaciegos. La humanidad necesita decir lo que le pasa... y necesita decirlo de nuevas maneras.

4 - Para Sama :

Este film estremecedor me deja una sensación de esperanza.

Las obras aún pueden “tocarnos”...

La necesidad de “contacto” me parece vital... Especialmente en estos días en los que nos encontramos con “otros” a través de una pantalla... ¿Nos estamos convirtiendo en una película?

—Es verdad— le dije a mi pequeña espectadora de ocho años. —Allí había un camarógrafo. La actriz no estaba sola. Pero los que hacemos películas esperamos que esa cámara “no se note”.

—¿Para qué nos pongamos a llorar?

—Bueno, más o menos...

—Ah.

Después de un rato ella me dijo.

—No te preocupes. Me di cuenta de que había un señor filmando... pero igual la chica de la película la estaba pasando muy mal...

Pienso en la cámara : ese objeto misterioso que nos separa y nos acerca.

Me gustaría que fuera aún más prodigiosa, más verdadera, más empática... capaz incluso de curar heridas... De transfigurar lo que observa.

¿Qué posición tenemos ante lo que filmamos? ¿Queremos ver, realmente... a los demás?

Waad se filma a sí misma y nos hace percibir su angustia y su pulso.

En la película, cada persona “retratada” tiene una mueca inolvidable.

El film *Para Sama* me genera conmoción y un anhelo : Deseo que ellos y nosotros “sigamos vivos”.

Le présent numéro de la revue *Iberic@l* explore les liens entre la *capitalité* et les scènes théâtrales en Espagne, du XIX^e siècle jusqu'à nos jours. Nous proposons une réflexion sur le rôle primordial du théâtre espagnol contemporain, en envisageant aussi bien le texte théâtral que les lieux où se joue le spectacle vivant, et en considérant la capitalité dans son aspect pluriel : nous voyons comment capitalité et périphérie / marginalité territoriale et symbolique s'opposent ou se complètent, selon les époques et les différentes politiques culturelles qui se sont succédé.

Le dossier comprend sept contributions issues de la Journée d'études inter-axes du CRIMIC, qui s'est tenue en Sorbonne le 26 novembre 2021 : il s'ouvre sur une tribune du directeur artistique Luis F. Jiménez, « Festival Don Quijote 1992-2021. 30 années de présence du théâtre hispanique à Paris » ; se poursuit avec cinq articles dans lesquels les chercheuses, tour à tour, explorent une capitalité itinérante aux XIX^e et début du XX^e siècle, s'interrogent sur le dualisme entre capitalité et (in)visibilité sous le franquisme et la démocratie, puis questionnent la capitalité féminine d'une scène espagnole actuelle en quête de parité ; le dossier se referme, enfin, sur des témoignages d'étudiants de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université qui ont assisté, en décembre 2021, au Théâtre de l'Opprimé, à la représentation de la pièce *Le Cartographe*, un texte capital écrit par Juan Mayorga, traduit de l'espagnol au français par Yves Lebeau et mis en scène par Hervé Petit.

Toutes ces variations de la *capitalité théâtrale* se trouvent au cœur de ces études, où le théâtre est envisagé comme un territoire culturel en constante évolution, un terrain d'expérimentation politique où s'incarnent pouvoir et contre-pouvoir, dans une alternance entre *capitalisation* et *décapitalisation*.

ISSN 2260-2534