

EL FESTIVAL DE TEATRO DE AVIGNON

Diego Santos Sánchez
Universidad de Alcalá

Resumen: el presente artículo supone una presentación general sobre «el Festival de Teatro de Avignon», compuesto a su vez de dos festivales independientes: el *Festival d'Avignon* y el *Off*. Se traza una breve historia de cada uno de ellos, así como una caracterización de sus presupuestos y objetivos. Al final se elabora un panorama de la edición de 2007, comentando algunas de las obras que tuvieron lugar durante el mismo.

Abstract: Avignon's Theatre Festival is comprised of two independent festivals: the (official) Festival d'Avignon and the Off. This article surveys the two festivals, summarizing their different goals and histories, and concludes with an overview of the 2007 edition, including comments on some performances.

El apellido de la alcaldesa de la ciudad de Avignon (Marie-José Roig) nos habla del sabor mediterráneo de esta pequeña ciudad del sur de Francia; a orillas de Rhône, a pocos kilómetros de la costa y bajo la imponente silueta del Palacio de los Papas se sitúa esta ciudad de unos 90000 habitantes, principal núcleo poblacional del departamento de Vaucluse y destino turístico de la región de Provence-Alpes-Côte d'Azur. Conocida por muchos gracias al trabajo de Picasso, pocos saben que esta ciudad de ventanas desvencijadas y plazas recoletas fue la cuna de la cristiandad en el siglo XIV por la decisión del papa Clemente V de trasladar a ella el papado en 1309, que sólo volvería a Roma un siglo más tarde. Siete papas y dos *anti-papas* se sucedieron al mando de la Iglesia Católica desde los salones del *Palais des Papes*, que domina la ciudad desde el lugar más elevado de su centro histórico, actualmente en la lista de las ciudades Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.

Hoy, bajo el mandato de otros papas, la *Cour d'honneur* del Palacio es el escenario principal, acaso el más folclórico, del Festival de Avignon, verdadero escaparate teatral que se despliega a lo largo de las tres semanas centrales del mes de julio bajo el calor, la brisa y la pausa del Mediterráneo. Pero, ¿qué es el festival de Avignon? Como sucede en otras citas teatrales europeas (véase, por ejemplo, Edimburgo), la expresión popular *festival de teatro de Avignon* enmascara una realidad doble: la coexistencia de dos festivales de organización y gestión independiente. Se trata del *Festival d'Avignon* y del *Off*, las dos caras de una misma moneda: el festival oficial y reducido, que pone el nombre a la expresión popular, y el festival que ha crecido a sus márgenes, el que realmente ofrece un amplio catálogo de obras y atrae a los visitantes.

Festival d'Avignon

Habiendo alcanzado en 2007 su sexagésimo primera edición, el popularmente denominado *In* (en contraposición al *Off*) remonta sus orígenes al año 1947, cuando Jean Vilar organiza «Une Semaine d'Art en Avignon», que ya al año siguiente cobraría el nombre de «Festival d'Avignon». De esta manera, sólo dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, germina el festival en una Francia «[...] qui se reconstruisait autour des idées d'une solidarité sociale, d'un accès à la culture pour tous, d'une Europe plurielle et pacifiée»¹. Así, como el Edinburgh International Festival, el Festival d'Avignon arranca con el deseo de universalizar el acceso a la cultura y reconciliar los pueblos europeos tras la masacre de la guerra². Quizá parezcan grandilocuentes y pretenciosas estas intenciones, escritas *a posteriori*, si las retrotraemos al momento en que el entonces joven director Jean Vilar fue invitado, en el marco de la exposición de pintura y escultura contemporáneas organizada en la capilla del Palacio de los Papas por Christian Zervos (coleccionista y crítico de arte) y René Char (poeta), a presentar su primer éxito de público: su montaje de la obra de T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral*³. Pero lo cierto es que el Festival mantiene hoy en día esta política entre sus objetivos; la accesibilidad de las obras y la democratización cultural, con precios asequibles, sigue siendo una de las prioridades del festival (en oposición, por ejemplo, al elitismo de su homólogo edimburgués, el EIF, con precios desorbitados), al mismo tiempo que el Festival se consolida como lugar de encuentro de artistas, políticos y profesionales de las artes escénicas, con encuentros sobre política cultural en Europa y el papel de la cultura en la construcción europea⁴.

Las siguientes palabras abren el programa de la presente edición⁵:

La mission du Festival est de présenter la création contemporaine française et étrangère en matière de théâtre et de danse, et plus largement des arts de la scène, en offrant chaque année une quarantaine de spectacles à un public toujours nombreux [...]. Les représentations sont données dans vingtaine de lieux non conventionnels à Avignon et aux alentours: des cloîtres, des églises, le célèbre Palais des Papes, une ancienne carrière de pierre, des gymnases...⁶

En efecto, se trata de un festival selecto, en que sólo cuarenta espectáculos engrosan una lista de eventos bien confeccionada, con una fuerte representación internacional y un impresionante despliegue de medios en las producciones. A la impecabilidad de los montajes se añade la grandiosidad de los espacios de representación, muy en la tónica del Avignon *Patrimonio de la Humanidad*: el Palacio de los Papas, los claustros de Cármenes y Celestinos, así como otros fuera de la ciudad, y espacios más aleatorios que se *reconvierten* durante las semanas del Festival en improvisados teatros, contribuyen a satisfacer a un público numeroso y exigente, pero fiel a la mayor cita teatral de Francia.

1. «Que se reconstruía en base a las ideas de solidaridad social, de acceso universal a la cultura, de una Europa plural y pacificada» (<http://www.festival-avignon.com/>) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

2. Ver al respecto nuestro artículo «El festival de teatro de Edimburgo», en www.doctoreadoteatro.es/pdf/teatra/S_festival-TeatroEdimburgo.pdf, p. 4) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

3. En su versión francesa, *Meurtre dans la cathédrale*.

4. Consultar el Bilan (memoria) de la presente edición, en www.festival-avignon.com [Consulta: 8 de marzo de 2008].

5. Y pueden, también, consultarse en www.festival-avignon.com («Le Festival, son organisation») [Consulta: 8 de marzo de 2008].

6. «La misión del Festival es la de presentar la creación contemporánea francesa y extranjera de teatro y danza, y más en general de las artes escénicas, ofreciendo cada año cuarenta espectáculos a un público siempre numeroso [...]. Las representaciones tienen lugar en una veintena de espacios no convencionales, en Avignon y sus alrededores: claustros, iglesias, el famoso Palacio de los Papas, una vieja cantera de piedra, institutos...»

Volviendo a los albores del Festival, nos situamos de nuevo en el año 1947: Vilar rechaza la oferta por encontrar la *Cour d'honneur* un espacio demasiado vasto, temeroso por no poseer ya los derechos de la obra que debía representar y acostumbrado a espacios más pequeños y alternativos. Sin embargo, propone representar tres obras en las que aún estaba trabajando: *Richard II*, de Shakespeare; *Tobie et Sara*, de Claudel; y *La Terrasse de midi*, de Clavel. Así, otro de los propósitos del Festival se fragua ya desde su más tierno comienzo: la representación de obras desconocidas de autores universales (como en el caso de la obra de Shakespeare) y obras de autores contemporáneos. Nace, así, el Festival de Avignon.

A partir de ese momento, Jean Vilar se hace con las riendas del Festival, que pasa a depender de manera exclusiva de él. Su propósito es hacer llegar el teatro al público joven; pero un teatro diferente, original, alejado del que podía verse en los escenarios comerciales del París de la época. Para ello, Vilar se rodea de una *troupe* de actores que atrae cada mes de julio a una creciente multitud al Festival de Avignon. Gracias a esta iniciativa, el Festival se convierte en el estandarte de la renovación teatral francesa; estando la mayoría del teatro basado en París, Vilar arranca la «descentralización» del género en Francia, a la que se unen otros directores (Jean Dasté, Maurice Sarrazin, Hubert Gignoux, André Clavé) en ciudades de provincia (Saint-Étienne, Toulouse, Rennes, Colmar). Estos pioneros-renovadores encontrarán en esos años en el Festival de Avignon el lugar adecuado en que reunirse y mostrar las nuevas apuestas escénicas que pretenden que el desierto cultural que es la Francia de provincias salga del marasmo en que se encuentra. Desde París se percibe como algo positivo esta política de descentralización, y decide premiarse a su promotor, Vilar, con la dirección del *Théâtre national de Chaillot*, que rebautiza como *Théâtre national populaire*. Esta etapa, que arranca en 1951, se verá de manera preeminente marcada por la política del director de ambas instituciones (Festival y Teatro Nacional) de llevar al teatro al público joven.

En 1963, no queriendo copar el mundo teatral francés en su sola persona, Vilar deja la dirección del teatro del Chaillot para dedicarse en exclusiva a la dirección del Festival, que se decide a ampliar invitando a otros directores escénicos, incluyendo nuevos espacios de representación (claustros de la ciudad) y dando acceso a nuevos géneros escénicos, como la danza, el cine o el teatro musical. Se trata de los años del despegue a nivel cualitativo y cuantitativo del Festival, que comienza a hacerse difícil de manejar por una sola persona. Las revueltas de mayo del 68⁷ dejan su impronta en un fuerte cuestionamiento de Vilar por parte de las nuevas generaciones; en 1971 el fundador y *padre* del Festival muere de un ataque al corazón, quizá en buena parte bajo la influencia de los malos momentos que se vio obligado a vivir tras enfrentarse a él las generaciones jóvenes, por las que tanto había luchado. A partir de ese momento se sucederá una larga serie de directores del Festival, que en la línea de Vilar contribuyeron a ampliar y dotar de calidad al Festival arriesgándose con montajes atrevidos y revolucionarios en su día: Bob Wilson con *Einstein on the beach*, Ariane Mnouchkine con *Méphisto* o Peter Brook con *La Conférence des oiseaux* son espectáculos punteros que engrosan la lista de un Festival ya consagrado y reconocido.

En el año 1980 el Festival pierde la exclusiva tutela estatal, se crea una gerencia a nivel municipal y se conquista la independencia en la gestión. Se produce, de este modo, una modernización que permite una gestión moderna más acorde con exigencias técnicas cada vez más sofisticadas. Como la propia dirección del evento señala⁸, «[l]e Festival devient l'une des plus vastes entreprises de

7. Año de *motines* en el Festival, el Living Theatre lo abandona ante las tensiones que había generado.

8. www.avignon-festival.com (Consulta: 8 de marzo de 2008).

spectacles vivants»⁹ ya en los ochenta, en que se premia la apertura al extranjero: el *Mahâbhârata* de Peter Brook, programaciones especiales dedicadas a América Latina o el lanzamiento del programa *Theorem*¹⁰, asociación teatral que promueve la creación y difusión teatral de los países de Europa del Este, suponen una serie de eventos que materializa el espíritu transnacional que desde el principio se marcó en su agenda el Festival.

El año 2003 marca un tránsito definitivo en la historia y la filosofía del Festival; suspendido por las huelgas del mundo del espectáculo (causadas por la modificación de las condiciones de desempleo en el sector) que recorrieron el país, en septiembre de ese mismo año Hortense Archambault y Vincent Baudriller toman las riendas del Festival, que se reanuda en el verano del año siguiente. La nueva característica que le imponen sus flamantes directores es la de la composición del programa en función de los intereses, planteamientos e inquietudes de un artista invitado (*asociado*, como desde la organización del propio Festival se le prefiere llamar): el director berlinés Thomas Ostermeier, el flamenco Jan Fabre y el coreógrafo Josef Nadj han sido, respectivamente, las figuras escogidas en 2004, 2005 y 2006. Para la edición de 2007, el Festival decidió fijarse en la figura de Frédéric Fisbach, reconocido director teatral y codirector, junto a Robert Cantarella, de *104*, el nuevo gran recinto de las artes escénicas que, con 26000 m², abrirá sus puertas en París en 2008. Se trata siempre, en efecto, de grandes figuras de las artes escénicas nacionales o internacionales, que colaboran con la dirección artística del Festival en la redacción del programa; unos cuarenta espectáculos al año, la mayor parte de los cuales son creaciones, es decir, espectáculos que aún no han sido terminados en el momento en que son elegidos y que se fraguan durante el Festival. Así, además de espectáculos del propio artista invitado, se redacta el programa en función de «[...] ses questionnements, ses pratiques, ses enthousiasmes, qui inspirent librement l'ensemble de la programmation»¹¹. Se trata, en cualquier caso, de una nueva y original manera de proponer un *cerco* temático al Festival, de limitar los espectáculos que han de tener cabida en él, pero guardando al mismo tiempo una laxitud que permite aparentes incoherencias a nivel formal o temático.

Aunque se intente dar al artista invitado una mayor relevancia de la que *de facto* tiene, lo cierto es que «[...] le directeur artistique bénéficie de la plus totale liberté dans le choix du programme [...]»,¹² por encima de tutelas políticas (que siempre han respetado su decisión e independencia). No existe, pues, comité de selección ni solicitud de participación en el Festival: una única persona tiene la última palabra sobre un festival de las dimensiones y la proyección que alcanza el Festival d'Avignon. Semejante circunstancia se da también en otros importantísimos festivales de renombre internacional, como el EIF edimburgués¹³.

Por debajo de la figura del director del Festival (los dos directores, en este momento de su historia) existe una compleja trama que lo gestiona: el Estado francés, la ciudad de Avignon, el departamento¹⁴

9. «El Festival se convierte en uno de los eventos del espectáculo más ambiciosos».

10. Iniciado en 1998, con 20 miembros procedentes de 12 países europeos, el programa busca la construcción de una Europa cultural en el momento de la ampliación de la UE (siendo la Comisión Europea, bajo el programa Cultura 2000, el principal organismo subvencionador), asociando Este y Oeste. El programa trabaja en la difusión de espectáculos de los países del Este, coproduciendo los mismos y facilitando intercambios y estancias de formación de artistas. La construcción europea se mantiene, en el terreno de lo real y lo concreto, como una de las metas del Festival. Ver www.asso-theorem.com (Consulta: 8 de marzo de 2008).

11. «Sus cuestionamientos, sus prácticas (escénicas), sus entusiasmos, que inspiran libremente el conjunto de la programación» (www.avignon-festival.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

12. «El director artístico posee una absoluta libertad en la elección del programa» (www.avignon-festival.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

13. Ver «El festival de teatro de Edimburgo», www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/S_festivalTeatroEdimburgo.pdf, p. 4, (consulta: 8 de marzo de 2008).

14. Equivalente, salvando las distancias, de la provincia española.

de Vaucluse y la región Provence-Alpes-Côte d'Azur, como entidades públicas que subvencionan¹⁵ de una u otra manera el Festival, están representados en un consejo de administración en que se dan también cabida *siete personalidades cualificadas*, sobre las que no se proporciona más información, pero que son figuras del mundo artístico y que pertenecen al *núcleo duro* del director. En lo tocante a las cuentas, el Festival se financia a un 60 por ciento a través de subvenciones públicas de los diferentes organismos que lo patrocinan, más un 35 por ciento que se obtiene gracias a la venta de entradas, quedando un resto marginal de aproximadamente un 5 por ciento, que proviene de la financiación privada y del remanente del propio Festival.

La organización del Festival ayuda económicamente a las compañías, al mismo tiempo que se involucra, como otros festivales (véase el EIF), en la producción de uno o dos espectáculos cada año, lo que significa que se encarga de la logística y la producción a nivel económico de los mismos, así como de contratar a técnicos y artistas, de la construcción de las escenografías y de la difusión de los espectáculos, tanto en Francia como fuera de ella. De una manera clara, el Festival repercute con gran impacto en la economía avignonesa: a su plantilla de 20 empleados fijos durante todo el año, repartidos entre las sedes de París y Avignon, hay que añadir la contratación de unas 600 personas durante las semanas del Festival, encargados de logística e infraestructura. Con unas 100000 entradas vendidas en esta edición, así como con una cuota de asistencia media a los espectáculos del 93% (que marca un record histórico para el Festival, con un 85 y un 88%, respectivamente, en las dos ediciones anteriores), es fácil imaginarse la enorme afluencia de público a que se ve sometido el casto histórico de Avignon, que no deja de ser un limitado conjunto de calles rodeado por una muralla que puede atravesarse, aun a pesar de la marabunta, en unos diez o quince minutos.

Sería, sin embargo, un atrevimiento decir que el público que acude a la ciudad lo hace sólo para asistir al Festival d'Avignon y no para el Off; la mayoría de la gente reparte su tiempo entre ambas opciones, apila en las mesas de los cafés ambos catálogos y deambula por la ciudad deteniéndose ante los carteles de uno y otro festivales. La organización dice que «[l]e Festival n'est plus la grand-masse d'autrefois»¹⁶, pero lo cierto es que la sensación en las estrechas calles del casco de la ciudad puede llegar a ser intensa entre una muchedumbre tan inmensa y apresurada. Lo cierto, sin embargo, es que se trata de un Festival *de y para* franceses. Una mayoría aplastante del público asistente es francés, frente a la internacionalidad de otros festivales; a pesar de que muchos de los espectáculos sean en inglés u otras lenguas, lo cierto es que no se trata de un festival con una proyección de público muy internacional, como cabría esperar. El Festival, pese a presentar una versión reducida inglesa de su programa, no consigue superar la barrera lingüística y la ciudad de Avignon, aun siendo un gran destino turístico, adolece de problemas lingüísticos con el extranjero. Valgan como ejemplo las fórmulas de estancia «Centres de Jeunes et de Séjour du Festival d'Avignon», que ofrece el CEMEA (institución del mundo de la enseñanza francés), reconvirtiendo institutos de secundaria en albergues durante el mes de julio, donde se fomenta la convivencia, el diálogo, las comidas en común y la discusión sobre el teatro. El público estándar de este tipo de programas, fuera de los programas-taller que se ofrecen para jóvenes, es el de matrimonios franceses más allá de la cincuentena. Que no espere, pues, el potencial asistente al Festival encontrar jóvenes de todos los países, como sucede en la mayoría de los festivales, sino un público francés de un estrato social y cultural muy determinado.

15. A todas ellas hay que añadir otras que, pese a subvencionar, no se encuentran representadas, como son el Ministerio de Cultura francés, el Programa Cultura (2007-2013) de la Unión Europea, así como otras instituciones públicas y privadas francesas y extranjeras.

16. «El Festival ya no es la gran marabunta que llegó a ser» (www.festival-avignon.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

A este público hay que sumar el público profesional: unos 500 periodistas se dan cita cada año en el gran evento del teatro europeo (continental), para la que se disponen servicios especiales: conferencias de prensa, programa de encuentros, coloquios sobre todo tipo de aspectos (económicos, políticos, artísticos, técnicos, jurídicos, etc.), estudios, presentaciones de las obras, *dossiers* de prensa, lugares de reunión y acreditación, etc. Del mismo modo, el Festival, en colaboración con la Biblioteca nacional de Francia (BnF) pone a disposición de los investigadores o aficionados la *Maison Jean Vilar*¹⁷, en que se encuentra todo el trabajo de Vilar, así como registros de las 3000 representaciones que, hasta día de hoy, han tenido lugar en el Festival.

EL OFF

No existe una fecha clara en que situar el *debut* del Off, que ve la luz por primera en 1964 con la compañía de André Benedetto, representando al margen del Festival d'Avignon, pero que se consolida en los años 1967 y 1968. Nacido, en cualquier caso, a la sombra del Festival d'Avignon, el Off ha acabado por engullirlo en cantidad, aunque no siempre en calidad. Vuelve a repetirse la misma dinámica que con el EIF y el Fringe: el segundo nace en los márgenes del primero, crece de manera desorbitada, se reparten el público y las relaciones entre ellos no tienen por qué ser necesariamente buenas. De hecho, es el propio Festival d'Avignon quien deja claro que «[l']organisation du off est totalement indépendante de celle du Festival d'Avignon»¹⁸. Del mismo modo, se desprende un cierto recelo (e incluso una mirada altiva) de las siguientes palabras, citadas también del Festival d'Avignon:

Parallèlement au Festival, s'est créé hors festival : le «off», regroupement éparé de compagnies d'abord locales [...] puis de jeunes équipes venues des quatre coins de France [...] désireuses de toucher le public du Festival. Sans pour autant avoir été sélectionnées et invitées par la direction du Festival, elles veulent participer à ce qui devient la grande fête estivale du théâtre, rendez-vous incontournable des professionnels et du public amateur de théâtre¹⁹.

No sólo se hace siempre referencia al Off en minúsculas («off»), sino que se habla de él como un intento por parte de sus compañías de usurpar el público al Festival con mayúsculas. Bien es cierto que, como el Fringe edimburgués, el Off crece amparado bajo un festival de renombre ya consolidado y que busca, con gran éxito, *robar* público a un Festival que, con sólo 40 espectáculos, no podría dar cabida por sí mismo a una ciudad tomada por más de 250000 visitantes²⁰.

La historia del Off presenta más altibajos que la de su contraparte y la estabilidad no ha sido precisamente su nota dominante. La alcaldesa de la ciudad, en el programa que edita cada año el festival, habla de la «bataille d'Avignon»²¹ para referirse a la edición anterior (2006). En efecto, desde la huelga del año 2003 (que obligó a suspender el *In* y unos cien espectáculos del Off) se registra una gran inestabilidad en el seno del Off (tensiones entre compañías y teatros), lo que lleva en 2006 a la creación de «Avignon Festival et Compagnies» (AF&C), asociación de unas cuatrocientas compañías teatrales y de buena parte de los teatros y salas de la ciudad, todo ello bajo la presidencia de André

17. 8, rue Mons, Montée Paul Puaux, 84000 Avignon.

18. «La organización del Off es totalmente independiente de la del Festival de Avignon» (www.festival-avignon.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

19. «Paralelamente al Festival, se creó fuera del festival: el «off», agrupamiento disperso de compañías primero locales [...] luego de jóvenes equipos venidos de todos los rincones de Francia [...] deseosos de llegar al público del Festival. Sin haber sido seleccionados ni invitados por la dirección del Festival, quisieron participar en la gran fiesta estival del teatro, cita ineludible de los profesionales y el público amateur teatral» (www.festival-avignon.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

20. Según afirma el propio festival en su programa oficial (p. 4).

21. «Batalla de Avignon».

Benedetto, figura tan emblemática para el Off como Vilar lo fuera para el *In*. Sus propias palabras²² como Presidente transmiten la calma conseguida tras la *batalla* de la que hablaba Marie-José Roig: «Le Festival OFF est en fin réunifié et nous voilà donc toutes et tous ensemble [...]»²³. El flamante director continúa su discurso hablando de la *refundación*, de la *modernización* del festival, que sirve para llevar a buen puerto la máxima sobre la que se funda el Off: la democracia. Benedetto valora esta forma de trabajar, que califica de más laboriosa, pero que ofrece resultados más fructuosos. Compañías y teatros, pues, tienen voz y voto a través de la AF&C, que se define como una asociación colegiada (el colegio de los teatros más el colegio de las compañías) y paritaria, con un consejo de administración de 16 miembros, que proceden de y son votados por cada uno de los dos colegios. Hoy en día, a un año de su fundación, el AF&C cuenta con 792 miembros: 661 compañías francesas, 45 extranjeras y 86 teatros.

La misión de la asociación, que tiene también acuerdos con todo tipo de instituciones, públicas y privadas, francesas o extranjeras²⁴, es la de informar a todas las compañías sobre la naturaleza del festival, acogerlas, ponerlas en contacto con los teatros, recibir a los profesionales (periodistas y programadores) y facilitarles pases de prensa, difundir la información que al respecto pueda generarse desde los organismos públicos, recibir y ayudar al público y gestionar la tarjeta del OFF²⁵. Se encargan también de la gestión de espacios de encuentro para público, compañías y teatros, profesionales y organismos. Del mismo modo, gestionan un buen plan de comunicación, con una *newsletter* bimestral (llamada *Babillard*), una buena campaña de publicidad y difusión, el mantenimiento de la página web²⁶, la edición del programa, encuentros, foros, debates, actividades lúdicas, etc. Lo que es en cualquier caso destacable es que el Off no aspira tanto a publicitarse a sí mismo como lo hace el *In*; en la página web de este último abundan los detalles sobre su historia, su gestión, su filosofía, etc., cayendo en una autocomplacencia de la que el Off carece absolutamente. Ni apuntes sobre su historia ni sus objetivos, el Off facilita sólo informaciones prácticas que lo que buscan es «[...] mettre en valeur l'extraordinaire richesse artistique que recèle le festival OFF et [...] conquérir de nouveaux publics»²⁷, es decir, hacer el teatro democrático para que llegue al mayor número posible de personas. Un festival que ahorra energías en protocolos y las dedica a hacer viable un evento lo más amplio posible.

La democracia es, en efecto, la piedra angular sobre la que se asienta el Off. Ésa es, también, la filosofía que se impone a la hora de la confección del programa. El propio Festival d'Avignon se encarga de hablar en nombre del Off: «L'organisation du off est totalement indépendante de celle du Festival d'Avignon. Il n'y a pas de direction artistique du off mais deux associations qui offrent un certain nombre de services [...]»²⁸. El tono vuelve a ser poco conciliador en una intervención que busca, ante todo, dejar claras dos cosas: que los festivales son *absolutamente* independientes el uno del otro, y que sus maneras de proceder son *radicalmente* opuestas. La insistencia en que el Off carece de dirección artística no es más que una crítica velada a su carácter *extremadamente* democrático: mientras el Festival d'Avignon es el resultado de la decisión final de una única instancia (la dirección artística), el Off carece de dicha instancia. Todo el mundo puede venir a participar en el Off, del

22. También en el programa del Off.

23. «Por fin el festival OFF está reunificado así que aquí estamos, todas y todos, juntos [...]».

24. Véase, por ejemplo, la *Ligue d'Enseignement* o la *Comission International du Théâtre Francophone*.

25. Tarjeta (al precio de 13 euros) que permite un 30% de descuento en todos los espectáculos del Off, con cuyos beneficios se financia el festival, por una parte, y se apoya la difusión de un número limitado (8 en esta edición) de compañías.

26. www.avignonfestival.com, (consulta: 8 de marzo de 2008).

27. «Resaltar la extraordinaria riqueza artística que posee el festival OFF y conquistar nuevos públicos» (en el programa de la edición de 2007).

28. «La organización del off es totalmente independiente de la del Festival d'Avignon. No existe una dirección artística del off, sino dos asociaciones que ofrecen un cierto número de servicios [...]» (www.festival-avignon.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

mismo modo que ocurre con el Fringe edimburgués: «Il est ouvert à toute compagnie qui souhaite y participer, professionnelle comme amateur»²⁹, son las palabras que abren, en la web de la AF&C, la sección *Comment participer au Off*.

Desde AF&C se advierte, no obstante, de los riesgos que dicha participación puede llegar a entrañar; calificado por la propia organización como *aventure*, el Off entraña «[...] un certain nombre de risques que chaque compagnie doit pouvoir mesurer [...]»³⁰. En este sentido, el Festival deja clara cuál es su política: es abiertamente democrático, no existe dirección artística ni proceso de selección, todo el mundo puede participar, pero corriendo una serie de riesgos que se dejan claros: el Festival no se responsabiliza de los gastos de producción del espectáculo, ni en lo que concierne al montaje, ni al alquiler de las salas (gestión que se lleva a cabo de manera privada entre compañía y teatro, siendo la AF&C sólo un intermediario para establecer el contacto), ni a la difusión y publicitación del mismo. Se dan, para todo, sugerencias e ideas aproximadas, pero lo cierto es que con más de 800 espectáculos concentrados en las tres semanas del festival la competencia se hace dura y, por mucha afluencia de público que registre el Avignon *intra-muros* (como llaman en francés al recinto amurallado), las salas no siempre consiguen llenarse. Sin embargo la competencia aviva las mentes y las calles de la ciudad se convierten en un verdadero espectáculo viviente gracias a las compañías que, *entre horas*, salen a la calle a representar escenas de sus montajes para atraerse al público. Basta, también, hablar con ellos en los cafés, para saber que, como en el Fringe, son inmensas las pérdidas económicas de una gran mayoría de los grupos, que asumen de esta manera el precio a pagar por estar en Avignon, donde ver y, sobre todo, dejarse ver por la ingente cantidad de programadores y gestores culturales que, vestidos *de paisano*, recorren las estrechas calles empedradas.

Lo cierto es que, a pesar de todo, la afluencia es más que destacable. En pocas ocasiones se encuentran salas con un puñado de personas (como ocurre, con mucha frecuencia, en Edimburgo). Es evidente que esto sucede en ocasiones, y que el talante *democrático* del Off deja las puertas abiertas a propuestas mejores y a otras peores, que en seguida se labran su propia fama en una ciudad pequeña, con múltiples puntos de encuentro donde el público dialoga, y donde la gente se deja llevar en muchas ocasiones por lo que *se comenta* antes de hojear un intenso programa con más de 800 brevísimas y poco descriptivas entradas.

En cualquier caso y pese a las vicisitudes, el Off sigue adelante con sus casi 850 espectáculos, que arrancan antes de las nueve de la mañana y cierran pasada la medianoche, sus 110 salas de representación, una multitud de géneros de la que carece el Festival d'Avignon³¹, compañías de todas las regiones de Francia y de 19 países, 700000 entradas vendidas, más de 3000 programadores, profesionales del espectáculo y periodistas y un derroche artístico del que muy pocos festivales de teatro pueden presumir.

29. «[El Off] está abierto a toda compañía que desee participar en él, tanto profesional como amateur» (www.avignonfestival.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

30. «Un cierto número de riesgos que cada compañía debe valorar» (www.avignonfestival.com) [Consulta: 8 de marzo de 2008].

31. Los espectáculos aparecen clasificados en las categorías de la siguiente lista: café-teatro, circo, clown, concierto, cuento, danza, danza-teatro, humor, lectura, marioneta-objeto, mimo, poesía, espectáculo musical, espectáculo de calle, teatro y teatro-musical, siendo estas dos últimas las que registran un mayor número de funciones (508 y 99, respectivamente).

La edición de 2007

Del 6 al 27 de julio de 2007 tuvo lugar la sexagésimo primera edición del Festival d'Avignon. Bajo la figura de Frédéric Fisbach como artista asociado, la presente edición del Festival se ha propuesto, según palabras de la propia organización³², la meta de invitar «[...] à réfléchir aux manières de se tenir debout, d'être ensemble, de s'engager par la parole et par les actes, d'être en colère, de recevoir un héritage et de transmettre aux générations suivantes...»³³. Se trata, en cualquier caso, de un objetivo muy poético y comprometido, pero que deja las puertas del Festival abiertas a tipos muy distintos de propuestas (¿no cabe, acaso, bajo un rótulo así, prácticamente cualquier tipo de propuesta?). En efecto, el Festival ha presentado propuestas de naturalezas muy diferentes, en cuanto a lo temático, lo formal, lo estético o lo político-social. Por tanto, parece resultar que el propósito de confeccionar el programa en base a un artista asociado y sus cuestionamientos no es más que una manera de matizar la realidad de una dirección artística (es decir, de una o dos personas) que decide a su antojo un programa heterogéneo, aunque en cualquier caso de gran calidad.

En efecto, como ya se indicó más arriba, el Festival d'Avignon, pese a ser un festival *burgués*, si así se le quiere llamar en contraposición al Off, no deja de correr riesgos y plantear montajes polémicos. Por ejemplo, dos tercios de los presentados en la presente edición fueron estrenos en Francia o creaciones llevadas a cabo durante el Festival. En este sentido, el Festival difiere mucho del EIF edimburgués, que apuesta por formatos de éxito seguro, con mucho despliegue técnico y una factura impecable, pero de muy poco riesgo escénico. El concepto *éxito de público* parece no tener la misma relevancia en el caso avignonés, donde la factura y la calidad de los montajes es incuestionable, pero donde se plantean cuestiones en muchos casos *heterodoxas*.

Tal es el caso del autor, escenógrafo y director argentino (afincado en España) Rodrigo García, muy conocido por el público francés y que a nadie deja indiferente con sus puestas en escena. Incluido también como dramaturgo en el Off, el director plantea dos piezas en el marco del *In*, ratificando así su presencia ya en las ediciones de 2002 y 2004. Quizá la más polémica haya sido *Approche de l'idée de méfiance*, de la que es autor y escenógrafo. La obra supone una reflexión de corte ritual e íntima en la que no se tiene miedo a nombrar las cosas por su nombre, planteando un discurso agresivo contra la ciudadanía europea acomodada, que supone, por otra parte, el público ordinario del autor. Un público del que el autor se manifiesta cansado³⁴:

Le fait que mes créations soient déjà beaucoup montrées devant un public européen qui ne me plaît pas tellement, au sens où celui-ci n'a pas vécu dans sa chair ce que d'autres subissent ailleurs, est aussi une des raisons pour lesquelles j'ai fait des choses plus agressives, pour qu'il en prenne conscience, qu'il se sente mal³⁵.

32. En el editorial del programa, accesible también en www.festival-avignon.com, (consulta: 8 de marzo de 2008).

33. «A reflexionar sobre las diferentes formas de mantenerse en pie, de estar juntos, de comprometerse a través de la palabra y los actos, de enfadarse, de recibir una herencia y transmitirla a las generaciones que siguen...».

34. En una entrevista al autor que figura en el programa de mano del espectáculo.

35. «El hecho de que mis creaciones se muestren ante un público europeo que no me encanta, en el sentido de que no ha vivido en su propia carne experiencias que otros sufren en otros lugares, es una de las razones por las que he hecho cosas más agresivas, para que tome conciencia y se sienta mal».

En efecto, la obra parece un ataque directo a la burguesía europea, que desconoce a sus valores culturales (menciones explícitas a Lévi-Strauss o Jung) y devora hamburguesas de franquicia. Un ataque despiadado al exceso y la sociedad de consumo. Pero, ¿cómo plantea el autor esta crítica feroz? Lo cierto es que la obra es *lenta*, en el sentido de que la acción dramática es muy escasa: pocas unidades de acción que constituyen más reflexiones personales que unidades narrativas susceptibles de *resumirse*. Y todo esto a través de un doble lenguaje: García, que comienza su carrera como dramaturgo y se mantiene muy ligado al lenguaje literario, descubre a lo largo de su carrera otros soportes expresivos, como el cuerpo humano del actor, y la materialidad que le ofrecen los elementos de la escena. En esta dicotomía radica la genialidad de su teatro. La palabra, por un lado, se desvincula de su contenido fónico, se hace *menos presente y más constante*, como indica el propio autor. En definitiva, se trata de una palabra no escrita para el actor, sino para ser proyectada en la enorme pantalla que sirve de fondo a la representación y llena el majestuoso *Cloître des Célestins*, donde la representación tiene lugar. Se consigue, de este modo, un discurso más personal, que implica una relación más directa entre autor y espectador-lector, más sosegada y menos volátil que en el caso de la palabra pronunciada.

Por otro lado, esta manera de proyectar el discurso hacia el público genera una gran independencia en el actor, que deja de estar sometido al magisterio del director. Se trata, en efecto, de un teatro de *actores* y no *personajes*; de hecho, la obra se generó, de manera un tanto inesperada, como consecuencia de un trabajo de investigación entre García y tres actores que no conocía³⁶. Así, los personajes, despreocupados de vehicular mensaje verbal alguno, se centran en su fisicidad y comunican al tiempo que las palabras del director se proyectan sobre la pantalla. Técnicas grotowskianas se emplean en una escena con animales y materiales muy plásticos con que deberán interactuar los actores: cuerpos desnudos bañados en miel, en leche, en estiércol. Existen episodios que sí son susceptibles de analizarse desde un punto de vista narrativo (*deconstrucción* de los ingredientes de una ensalada hasta acabar devolviéndolos a la tierra de donde salieron), pero en su mayor parte se trata, en palabras del autor/director, de un teatro *abstracto*. Pero de un abstracto que deje cabida a una interpretación de su mensaje contra el exceso y el consumo en Occidente, especialmente en Europa: «C'est l'effort de chaque pièce : comment trouver un équilibre entre l'abstraction et l'engagement ?»³⁷, se plantea García. ¿Cómo equilibrar la dialéctica entre lo propiamente arquitectónico del teatro, el brillo de la miel reflejado en las sombras de los arcos del claustro, el cacareo de una gallina sobre el cuerpo desnudo de la actriz, el olor del estiércol, y el mensaje comprometido sobre la carencia de valores en una Europa acomodaticia que ha olvidado su pasado y el presente de muchos otros pueblos? La apuesta de García, que a nadie dejó indiferente en Avignon, que provocó salidas precipitadas del lugar de la representación y una avalancha de aplausos sin precedentes a su fin, encuentra su genialidad en estas dialécticas contradictorias y supone, en cualquier caso, una de las mejores y más arriesgadas apuestas de la presente edición del Festival d'Avignon.

El Festival, no obstante, fue también un estandarte del teatro tradicional y *de texto*, con actualizaciones de clásicos y montajes anodinos carentes de riesgo escénico y dirigidos a un público burgués conservador. Tal es el caso del *Richard III* de Shakespeare, libremente adaptado por Peter Verhelst y dirigido por Ludovic Lagarde, representado en el imponente *Cloître des Carmes* y en cuya producción participa el propio Festival. Espectáculo largo y con una destacada preponderancia del texto *shakespeariano*, la obra planteaba problemas de incongruencia a nivel escenográfico, de vestuario (personajes vestidos *a lo Pulp Fiction* en un decorado deslumbrantemente rojo que pretendía

36. En el marco de una colaboración con la *Scène nationale de Bonlieu*, en la localidad alpina francesa de Annecy, en febrero de 2006.

37. «Ése es el problema que plantea cada obra: ¿cómo alcanzar un equilibrio entre abstracción y compromiso?» (en el programa de mano de la obra).

reproducir una corona gigante) y de concepción general: éxito entre el público burgués en busca de una *historia*, desengaño entre el público que buscaba una actualización original, con nuevas aportaciones, de una obra tan manida. Otros espectáculos de este tipo, narrativos, con gran despliegue de medios, de factura impecable pero sin riesgo alguno, han abundado en el Festival. Valga como ejemplo el *Angels in America*, espectáculo en polaco (subtitulado en francés) de Krzysztof Warlikowski, que plantea durante las cinco horas de su duración texto, texto y texto. Textos más arriesgados, como el *Mefisto for ever* de Guy Cassiers, *collage* de referencias a otras obras y libros, vieron su plaza en los teatros burgueses de Avignon y suscitaron, en la mayoría de los casos, apatía.

Bien distinto es el caso de *Nine Finger*, espectáculo creado a partir de la novela *No nation*, de Uzo-dinma Iweala, que narra la guerra a partir de la percepción de un niño-soldado. Esta breve obra de teatro es desde el principio polémica. Su adscripción a un género (teatro o danza) resulta compleja y, de hecho, este *status* indeterminado que tanto irrita a un sector considerable del público es lo que sus creadores buscan mantener. Un actor físico (Benjamín Verdonck), que proviene del mundo de la *performance* y trabaja en una línea muy de reivindicación política y social, comparte escena con una bailarina dramática (Fumiyo Ikeda), una japonesa de una técnica depurada y alabada internacionalmente, veterana ya del Festival. La puesta en escena es una reflexión europea (producción belga) sobre la atrocidad que es la guerra, tomando la novela de Iweala como pretexto; *europea* en tanto que no familiarizada con la guerra, pero que busca crear una voz propia, desde la impotencia en la lectura del libro y ante la brutalidad de la violencia.

Trabajo de creación colectiva que no parte del texto, sino que se sirve de él de manera puntual (breves intervenciones del actor al micrófono, en inglés, con subtítulos en francés, que refuerzan la crudeza puntual del lenguaje sobre una escena desnuda), el espectáculo busca crear a través del actor una interpretación de la guerra: el *actor*, que está, una vez más, en las antípodas del *personaje*, transmite su reacción física de la lectura de la novela en lugar de representar al niño-soldado. Nuevamente un actor muy en la línea de Grotowski, con movimientos exasperados y gritos exasperantes, con mucho trabajo de *performance*, mientras que la bailarina lleva a cabo su parte del trabajo con una técnica impecable en otra parte de un enorme escenario negro, desnudo, iluminado por unas cegadoras lámparas halógenas. Como manifiestan sus creadores (el actor, la bailarina y el coreógrafo) en el programa de mano, no se trata de una obra que busque el disfrute del público, sino que presenta un tema *duro, crudo y directo*. Tema, no obstante, difícil de asimilar debido al extremadamente abstracto carácter del espectáculo: «Le texte raconte assez, nous cherchons plutôt à tenir, à abstraire»³⁸, dicen los creadores. Quizá por este carácter *abstracto* de difícil cognición, quizá por el explícito carácter violento y desasosegador del espectáculo, en cualquier caso por la novedad de su formato y la falta de referentes a que asimilarlo, lo cierto es que la desbandada de público es un elemento destacable de las representaciones de *Nine finger*, que por otra parte han experimentado una afluencia sin precedentes y un lleno más que absoluto. A su lado, *Le Roi Lear* en la *Cour d'honneur* del Palacio de los Papas. Es decir, un Festival con un público burgués y conservador por lo general, que ofrece sin embargo espectáculos extremadamente elaborados, pero que oscilan entre lo convencional y lo más puramente vanguardista. Quince espectáculos creados durante el Festival, quince extranjeros, dos tercios estrenados en el Festival, mitad de artistas noveles y mitad figuras del Festival y tres producciones propias (entre ellas *Bleue. Saignante. À point. Carnisée*, del renovador Rodrigo García) hablan de un Festival con pasado, pero que se renueva; que mantiene a su público tradicional, pero que conquista nuevas audiencias; y que encarna, en cualquier caso, uno de los mejores catálogos de buen teatro, conservador o innovador, del panorama europeo.

38. «El texto ya cuenta bastante; nosotros lo que buscamos es contener, abstraer» (en el programa de mano).

Compartiendo el reducido casco histórico avignonés con el *In* y dando por terminada la sesión el 28 de julio, como ganándole un día a su *rival*, el Off. Un festival de contrastes, de compañías profesionales y *amateur*, de espectáculos fabulosos y otros no tan brillantes, pero en el que la experimentación encuentra un excelente terreno de cultivo y, por lo general, la asistencia de público es muy elevada, en contraposición a otros de sus homólogos (como el *Fringe* edimburgués). Una de las notas dominantes del Off, que ayuda al público en la difícil elección en el catálogo de casi 850 entradas, es la existencia de salas, por así llamarlas, *especializadas*. La coexistencia de géneros tan distintos y compañías con presupuestos tan dispares genera la necesidad de la especialización, que facilita al público la búsqueda de obras; de hecho, el programa del Off se presenta ordenado por salas, en lugar de por obras, compañías o géneros, con una breve introducción al trabajo que presenta cada una de ellas.

Un claro ejemplo de especialización lo supone la sala *Le Funambule*. Desde su creación en 1992, se ha venido especializando en textos del siglo XX (Fernando Arrabal y Jean Genet dan nombre a sus dos salas), dando una fuerte cabida a los montajes de compañías extranjeras. En la edición de 2007 el teatro ha implementado esta política con el programa *Taiwan Taking Off*, a través del cual se presenta una representación de la cultura taiwanesa con seis espectáculos, al tiempo que se alcanza el número de 26 espectáculos de origen asiático desde la apertura del teatro. Un buen ejemplo es el espectáculo *Je suis un autre toi* («Soy otro tú»), de la compañía *The puppet and its double theatre*. Fundada en 1999 en Taipei, esta joven compañía se rige por el lema «everything can be a puppet»³⁹ y trabaja todo tipo de marionetas: de mano, de cuerdas, de mesa, de sombras, teatro de objetos y combinaciones de actor y marioneta en una misma escena. El espectáculo presenta diez escenas independientes, sin palabras, con música enigmática y diferentes tipos de marionetas, que cuentan historias tristes y alegres de sujetos (marionetas) en aspectos de la vida cotidiana. La estética, un tanto onírica, parece tener tientes surrealistas⁴⁰, y la propia compañía así lo menciona en su *dossier* de prensa: «Ce qui, à première vue, semble dérivé d'un surréalisme absurde et débridé, se révèle être une méthode d'exploration du réel particulièrement efficace»⁴¹. En efecto, el espectáculo posee una gran plasticidad y el proceso de identificación con el público se consigue, al mismo tiempo que la *mimesis* se alcanza de manera plena a través de las marionetas y sin la presencia física del actor en escena. Se trata, sin duda, de uno de los grandes espectáculos del Off, de uno de los más vistos y populares, y de una obra interesante tanto desde un punto de vista estético como conceptual.

DENTRO DEL PROGRAMA

Taiwan Taking Off, que de tanta difusión en el seno del festival disfrutó, se encuentra también, también en *Le Funambule*, *Seule dans la chambre du monde*, espectáculo de la compañía *Théâtre de la sardine* inspirado en la novela de Eric-Emmanuel Schmitt, *Oscar et la Dame Rose*. Se trata, como en el caso anterior, de un espectáculo catalogado por la dirección del Off como *infantil*, seguramente por el empleo de marionetas y la ausencia (o escasa presencia) de lenguaje articulado, que cuenta la historia de una niña (una actriz de carne y hueso) hospitalizada que vive en su mundo imaginario, que comparte con *clowns*, marionetas y mimos. El espectáculo, en palabras de la propia compañía, busca «[...] nous montrer les espoirs simples et purs, d'une enfant malade qui découvre la beauté de

39. «Todo puede ser una marioneta» (en el dossier de prensa de la obra).

40. Ya desde el propio nombre de la compañía se maneja una referencia muy explícita a Artaud y su obra *Le théâtre et son double*.

41. «Lo que a primera vista parece derivado de un surrealismo absurdo y descabado, resulta ser un método de exploración de la realidad particularmente eficaz» (en el dossier de prensa de la compañía).

la vie, mais aussi sa dimension tragique»⁴² a través de una atmósfera tierna, pero que al final acaba manifestando de manera trágica los problemas de adaptación del *yo* (actriz de carne y hueso) con su *entorno* (demás marionetas, *clowns*, mimos, etc.).

De una manera sorprendente el Off presenta un amplísimo catálogo de teatro infantil y hecho con marionetas, en una cantidad y con una calidad que no se dan en otros festivales alternativos (ya que los festivales *in* carecen, por lo general, de este tipo de géneros dramáticos). Suele tratarse de proyectos muy interesantes y que, aunque catalogados como *teatro infantil*, plantean cuestiones que trascienden la infancia; la asistencia a estos espectáculos, generalmente programados temprano por la mañana, es muy alta y el público, por lo general, adulto. En esta tónica se inserta la compañía rumana *Théâtre de marionnettes d'Arad*, con su espectáculo *La reine des neiges*. Dentro del proyecto *Thespis* (que comparte ciertas características con el *Theorem* del *In* y lleva ya cinco años en pie), de difusión del teatro francófono en Rumanía y de la cultura rumana en Francia, se inserta este impecable montaje de marionetas, llevado a cabo en una pequeña caja de apenas un metro cúbico. La libre adaptación del cuento de Hans Christian Andersen, con una puesta en escena moderna en que Gerda pierde su traje de princesa y Ray cambia su carroza por un BMW, en rumano con subtítulos en francés, presenta una factura impecable y sin embargo no registra un gran éxito de público. Técnicas orientales, visibilidad de la tramoya escénica y lirismo en la puesta en escena son las características fundamentales de un montaje infantil, difícil para muchos de seguir por la abundancia de texto (hecho que, en general, las compañías extranjeras de teatro infantil intentan evitar) pero de gran calidad.

Un último ejemplo de teatro infantil, esta vez de manos de una compañía francesa (coproducción de *Théâtre de Chilles* y *Théâtre du Midi*), es el montaje de *Les noces de Rosita* («Las bodas de Rosita»), adaptación de la obra de Lorca *Tragicomedia de don Cristóbal y Rosita*, concebida para marionetas. En este caso son actores de carne y hueso los elegidos para la puesta en escena, en que cubren sus rostros son máscaras y actúan muy *a la farsesca*, buscando una caracterización folclórica del acento y los tipos españoles, a la vez que se desarrolla una acción trepidante de puertas y ventanas en diferentes niveles, que se abren y se cierran, para disfrute de los más pequeños. Se trata de un espectáculo teatral-musical para ver en familia, que retoma la idea de *teatro de feria* de Lorca.

Mención aparte merece el teatro *Collège de La Salle*, enorme centro escolar privado que durante el verano se convierte en un teatro en que cada año cuarenta compañías comparten espacio, cartel y temática: el teatro infantil, desde primera hora de la mañana hasta última de la noche, tanto en género dramático como a través de la danza, el circo o las marionetas. Un exponente más del paraíso que el Off avignonés supone para los aficionados al teatro que viajen a la ciudad con (e incluso sin) niños.

En cualquier caso, y pese a que los pocos casos presentados hasta el momento han sido mayoritariamente franceses, el Off adolece de falta de internacionalidad. Como se indicó más arriba, hay compañías de muchos países tomando parte en el festival: pero sólo son numerosas las compañías de países francófonos, teniendo los demás muy poca representación, lo que genera un festival *en* francés y *para* francófonos, mayoritariamente. En este sentido el *In* es mucho más internacional, pese a que el catálogo sea muy reducido, mientras que el Off no da el salto al inglés u otras lenguas, y cede a las compañías de fuera el terreno, la mayoría de las veces no verbal, del teatro objetual e infantil.

42. «Mostrarnos las esperanzas simples y puras de una niña enferma que descubre la belleza de la vida, pero también su dimensión trágica» (en el *dossier* de prensa de la compañía).

El teatro *de texto* tiene también, como es de esperar, una gran cabida en la programación del Off. La *Chapelle du verbe incarné* es uno de los teatros que acoge, además de danza, espectáculos teatrales como *Aztèques*, texto de Michel Azama dentro del programa TOMA (*Théâtre d'Outre-Mer en Avignon*, es decir, representación de los departamentos franceses de Ultramar, fuera de la Francia metropolitana). El texto da pie a una puesta en escena ambiciosa, con once actores, en que se narra la llegada de los españoles al imperio de los aztecas, los amoríos de la Malinche con Cortés, al tiempo que, desde Roma, un cardenal bendice la cruenta acción de los españoles. La obra, de corte realista, se desarrolla en lo que parece ser un almacén de restos aztecas, en el que de manera abrupta y al final de la obra entra un operario, que sale de la escena tras colocar un par de esculturas, permitiendo a los personajes que salgan de sus escondrijos para finalizar, desde un punto narrativo, la obra. Una propuesta muy narrativa pero muy interesante.

La temática hispana parece ser una de las favoritas del festival, que presentó también *Macondo*, una adaptación de textos de Gabriel García Márquez por parte de la compañía *Premier acte*. Sobre una escena desnuda, dos actrices llevan a cabo un diálogo de una hora y media, ataviadas de forma preciosista y sin que exista una acción o un dinamismo que permita al público no perder la atención. El *Théâtre du chien qui fume* (Teatro del perro que fuma), situado en la emblemática *rue des Teinturiers*, estrecha y empedrada calle avignonesa, llena de terrazas, turistas y *performances* de las compañías en busca de público, es quien alberga este espectáculo. Abierto todo el año, como, sorprendentemente, muchos de los cien teatros que dan vida al Off, contribuye a hacer de la ciudad de Avignon un referente teatral fundamental en Francia no ya sólo durante las tres escasas semanas del Festival, sino durante todo el año, con una programación teatral y musical amplia en que, ante todo, se prima la experimentación y el riesgo.

El circo tiene, también, su cabida en el Off. Concretamente en el propio *Théâtre du chien qui fume* tuvo lugar en la edición de 2007 el espectáculo *N'être... etc !*, de la compañía *À cour & À corps*, espectáculo de *clowns* en que los cuerpos llevan la palabra de una narrativa que cuenta el nacimiento de tres sujetos que, poco a poco, van cortando los hilos que les unen y deshacen el nido en que han vivido. Un espectáculo tierno, de humor y nostalgia, con un lleno absoluto en uno de los teatros de mayor capacidad del Off. Meloideas tangueras que atraen también a un desorbitado número de espectadores y dejan a muchos en la puerta, conviven con danzas del oriente próximo, de dudosa calidad. Una vez más, lo *amateur* y lo profesional, en un festival de contrastes en que el público decide dejarse guiar por los comentarios de la gente en la calle antes que por las escasas líneas que hablan de cada espectáculo en el programa oficial. El espectáculo *Hic & Nunc*, danza moderna de contenido confuso, con soporte en vídeo y escasa asistencia de público, comparte festival, unas calles más allá, con *Le parvis des ondes*, espectacular danza de un bailarín con música electrónica en directo. Poco tiempo tardó en comenzar a escucharse comentarios por las calles de la ciudad sobre este soberbio espectáculo, de una contemporaneidad exquisita, en que dos mujeres generan la música acariciando unas barras metálicas o acercando y alejando sus manos a unos sensores, que acaban robando la atención del público mientras el fabuloso bailarín entra en un bucle rítmico, propio de los trances, sugerido por lo abstracto de la música electrónica. La *caserne des pompiers* (el cuartel de los bomberos) alojó este espectáculo de la compañía de Patricia Dallio y Yukari Bertocchi-Hamada, uno de los grandes descubrimientos de un festival lleno de pequeñas sorpresas, muy difíciles de encontrar en circuitos comerciales.

El teatro *Le verbe fou* (el verbo loco), antigua imprenta, «[...] est essentiellement axé vers le texte sous toutes ses formes tout en alliant une dynamique conviviale au spectateur et à l'artiste [...] dans sa ligne de découverte de texte et de respect pour l'auteur»⁴³. Así, dedica su pequeña sala a representaciones de textos de autores consagrados, como pueden ser Sartre (*Huis clos*) o Ionesco (*La leçon*), dando cabida a compañías *amateur* que defienden los textos en, por así decirlo, un *pequeño formato*. Más profesionalidad se encuentra en el *Théâtre des Lucioles*, un gran espacio con dos salas y multitud de espectáculos (es muy normal que algunos teatros lleguen a albergar diez espectáculos, habiéndolos, como se mostró más arriba, que llegan a tener más de cuarenta). La compañía *Pick Théâtre* representó en esta sala su versión de *En attendant Godot*, de Beckett, basada en un *clown* teatral más que circense, que transmitía la crueldad y las fracturas de la memoria y el lenguaje de manera excepcional. Una escenografía simple, constituida de elementos básicos (tierra, cielo, árbol), da cabida a lo que la compañía llama⁴⁴ *teatro de la destrucción*, es decir, un teatro que habla de la humanidad desposeída de su propia historia. Influidos por los paisajes y seres lunares post-nucleares dibujados por Kurosawa en *Dreams*, la compañía consigue con éxito poner sobre la escena un mundo en destrucción, un lenguaje descabalado y una lógica aniquilada, en un ejercicio de estilo que habla del excelente trabajo que se realiza en Francia sobre lo que Esslin diera en llamar *teatro del absurdo*.

Una última nota para hablar de *Krafff*, de la compañía *Théâtre de Romette*, delicado espectáculo en que un bailarín comparte escena con una marioneta gigante de papel maché, fabricada en escena, y manipulada por cuatro personas. El papel cobra, poco a poco, vida y se hace compañero de un bailarín de exquisitas maneras, dando forma al texto de H. V. Kleist del que parte el montaje. Una más de entre las originalidades y genialidades que, durante tres semanas del mes de julio, esconden los muros de la ciudad de Avignon para todo aquel que se atreva a descubrirlas.

43. «Está principalmente basado en el texto, bajo todas sus formas, generando una dinámica convivencia entre espectador y artista [...] en la línea del descubrimiento del texto y el respeto por el autor» (en el programa del Off).

44. En su *dossier* de prensa.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL TEMA⁴⁵

- ADLER, Laure y Alain VEINSTEIN (1987): *Avignon, 40 ans de Festival*, París, Hachette.
- D'ARCIER, Bernard Faivre (2007): *Avignon vu du pont*, Arles, éditions Actes Sud.
- DE BAECQUE, Antoine (1996): *Avignon, le royaume du théâtre*, París, Découvertes/Gallimard.
- CHAVE, Robert (2007): *Avignon Terre de rencontres*, Avignon, Association «Foi et Culture».
- ETHIS, Emmanuel (ed.) (2002): *Avignon ou le public réinventé*, París, Département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication.
- FUSTIER, Nerte et al. (1987; reed. 1991): *Le Guide d'Avignon et son Festival*, Besançon, La Manufacture.
- GREEN, Anne-Marie (1991): *Le Festival d'Avignon off 20 ans après...*, La Garenne-Colombes, éditions de l'Espace européen.
- LANG, Nicole (1981): *Les Publics du Festival d'Avignon*, París, Ministère de la Culture, Service des études et recherches, La Documentation française.
- LARRUE, Janine (1968): «Le Festival et son public, Avignon Expansion», *Cahiers du Conseil culturel*, París.
- LEBEL, Jean-Jacques (1968): *Procès du Festival d'Avignon*, París, Belfond.
- LÉONARD, Alain y Gérard VANTAGGIOLI (1989): *Festival off Avignon*, París, éditions des Quatre-Vents.
- LOYER, Emmanuelle y Antoine DE BAECQUE (2007): *Histoire du Festival d'Avignon*, París, Gallimard.
- PUAUX, Paul (1983): *Avignon en festivals ou les Utopies nécessaires*, París, Hachette.
- TACKELS, Bruno (2007): *Les Voix d'Avignon*, París, Le Senil/France Culture, Ina.
- VOLPONI, Edmond (1988): *Alors, Camarade Vilar ou la Chronique échevelée de l'été 68 avignonnais*, Avignon, PSP.
- WEISZ, Bernard (1996): *Avignon festival de la mémoire. Vilar, leur vie, leur ville*, Avignon, éditions Association Jean-Vilar.

45. Las referencias empleadas a lo largo del trabajo proceden, como se ha ido indicando, de las páginas web o los programas oficiales de ambos festivales, así como de los programas de mano o *dossiers* de prensa de los distintos espectáculos y compañías. La bibliografía que se indica a continuación, más que una bibliografía empleada, es una sugerencia para los que busquen profundizar más en la realidad del Festival.