

# MONOGRAFIES I RECERQUES

## **Un escenario cultural para el conflicto franco- alemán: el teatro municipal de Estrasburgo de 1870 a 1918**

*Stefan Hoffman*  
HISTORIADOR

### *Resum*

En este artículo proponemos una mirada a la vida teatral en Estrasburgo después de la guerra franco-alemana de 1870-71<sup>1</sup>. El análisis del teatro municipal de Estrasburgo demuestra la importancia que puede adquirir

<sup>1</sup> Se trata de un resumen del trabajo final de la licenciatura realizado en 1997 bajo la dirección del Prof. Rainer Hudemann (Universidad del Sarre, Alemania). Las investigaciones se realizaron en: Archives Municipales de la Ville de Strasbourg, Archives Départementales du Bas-Rhin, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg.

la «cultura»<sup>2</sup> incluso para la expresión de reivindicaciones políticas en una época tan conflictiva. La «cultura» como se entiende aquí ha de situarse dentro del desarrollo social y político de la sociedad heterogénea de Estrasburgo. Observar las actitudes de aceptación o rechazo ante la «cultura oficial» nos permitirá llegar a conclusiones sobre el público y la sociedad misma.

La historiografía alemana contemporánea ha considerado relativamente poco este episodio a no ser por el interés que suscitaba la controversia sobre la postura supuestamente contradictoria a la anexión del canciller Bismarck. Por otra parte, un estudio reciente intentó demostrar mediante el análisis del voto alsaciano en las elecciones para el Reichstag (parlamento del Imperio) como la asimilación de la población alsaciana se consiguió, a pesar de un cierto «retraso» en cuanto a los cálculos de los nuevos administradores, hacia mediados de los años noventa del siglo pasado.<sup>3</sup> Esta interpretación se opone de manera diametral a la perspectiva dominante en la historiografía francesa que reconoce en la gran mayoría de la población alsaciana una actitud de repudio y de resistencia contra la dominación alemana durante todo el período. A pesar de seguir una orientación hacia la historia social, son corrientes las concepciones algo simplistas de «dos» sociedades completamente separadas. Las diferentes opiniones deberán examinarse en el contexto de un posible lugar «de encuentro» como lo podría ser el teatro.

Los acontecimientos de 1870-71 suponían un importante cambio para Estrasburgo, la ciudad más importante de los territorios de Alsacia y Lorena, anexionados por el nuevo Imperio alemán. Aparte de «cambiar de nacionalidad» Estrasburgo pasó de ser una ciudad aislada en la frontera a ser la capital del «Reichsland Elsass-Lothringen» participando así en el gran desarrollo industrial y económico que vivía Alemania en este momento.<sup>4</sup> Al mismo tiempo este cambio de papel conllevó una alta inmigración de alemanes que excedió por mucho la emigración hacia Francia al termi-

<sup>2</sup> El «*champ culturel*» de Bourdieu.

<sup>3</sup> H. HIERY, *Reichstagswahlen im Reichsland, 1871-1918*.

<sup>4</sup> El comercio fluvial reavivó el puerto de la ciudad y fue construida una nueva estación de ferrocarril (LIVET, 1982).

nar la guerra.<sup>5</sup> A partir de los años setenta la sociedad alsaciana se dividía por una parte en el grupo de los «vieux alsaciens» (viejos alsacianos) y por otra parte en el de los «vieux allemands» (viejos alemanes) en su gran mayoría funcionarios y militares.

En 1871 la opinión dominante entre los vencedores entendía la anexión como la reintegración al Imperio de unos territorios que siempre habían sido alemanes. Según esta concepción, la «reintegración» de Alsacia y Lorena después del «paréntesis» de doscientos años bajo dominación francesa no supondría un gran esfuerzo, ya que la gran mayoría de la población hablaba alsaciano, un dialecto alemán. La vida cultural alrededor del teatro puede ofrecer una posibilidad de acercarse al estudio de esta sociedad heterogénea.

Hacia el final del siglo XIX el teatro y la música estaban en el centro del interés cultural de la burguesía. Con el paso del tiempo la representación teatral, que fuera de la corte había sido un acontecimiento popular y con contenidos a menudo vulgares, se había «civilizado». <sup>6</sup> Aparte de su valor de entretenimiento agradable, el teatro tenía como principal atractivo para la burguesía los aspectos de sociabilidad que se relacionaban con la asistencia a las funciones —es decir que el teatro y la sala de concierto eran lugares de encuentro importantes en la vida de la sociedad urbana.

Desde el principio del período que nos interesa el teatro había formado parte de la historia de las relaciones entre alemanes y alsacianos. En 1870 Estrasburgo fue sometida a un cerco de 50 días durante el cual también los edificios civiles de la ciudad sufrieron numerosos daños. El 10 de septiembre el teatro fue destruido. Los testimonios de los contemporáneos resaltaron la violencia del fuego a la que sólo resistieron los muros principales del edificio.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Habrá que volver sobre este punto, porque a pesar de ser una emigración relativamente restringida en cuanto a su número sí tenía importancia considerando su composición social.

<sup>6</sup> Varios autores han escrito sobre el tema. Para Alemania véase por ejemplo DREßLER (1993).

<sup>7</sup> Paradójicamente, los alemanes luego supieron aprovechar las destrucciones utilizando las nuevas posibilidades para el desarrollo urbanístico: por ejemplo, la estación y la ciudad nueva (Neustadt).

En sus intentos de apaciguar los sentimientos de la población local una vez acabada la guerra, los nuevos mandatarios abogaron por una rápida reconstrucción del teatro según los planos originales de 1821. Las discusiones acerca del tema en el consejo municipal, que durante el primer año seguía siendo alsaciano, demostraban las profundas heridas que la guerra había dejado. La mayoría de los alsacianos rechazaba la prisa alemana para volver a la «normalidad». Aunque en un principio el primer gobernador alemán, von Bismarck-Bohlen, insistiera en que los sentimientos de los vencidos se tenían que respetar,<sup>8</sup> pronto cambió esta actitud. De nada sirvió entonces la resistencia del consejo municipal contra la vuelta «a los juegos ruidosos del teatro cuando aún no se ha[bia]n olvidado los muertos». Ya a finales de 1871 se iniciaron las obras para la reconstrucción de la sala con un aforo para 1.400 personas. Durante los meses siguientes se confirmaron el miedo y las preocupaciones de la administración local de quedarse apartado de las decisiones sobre el teatro municipal.

La concepción de este nuevo «teatro de concesión imperial de Estrasburgo», que empezó sus representaciones en la temporada 1872-73, respondía a unas intenciones mucho más ambiciosas que una mera sustitución del desaparecido teatro municipal francés.<sup>9</sup> En primer lugar, no se trataba de un teatro únicamente «municipal» ya que fueron integrados al nuevo proyecto los teatros de Metz, de Colmar y en cierta medida también el de Mulhouse. La dependencia directa del nuevo ministerio de «Elsass-Lothringen», que por su parte dependía del canciller Bismarck, significaba que su director Alexander Hessler podía contar con importantes posibilidades financieras. Esta situación permitía en un principio mantener tres compañías –una de teatro alemán, otra de teatro francés y la compañía de ópera. Sin embargo, ya después de la primera temporada, la compañía francesa fue disuelta sin haber dado ni siquiera una representación en Estrasburgo. Hessler justificó su decisión en el fracaso económico de las obras francesas,

<sup>8</sup> Incluso declinó el dos de febrero de 1871 una solicitud para la concesión de un teatro privado considerándola «demasiado temprana».

<sup>9</sup> Como hubo que esperar hasta la inauguración del nuevo edificio en el mes de septiembre de 1873, la nueva compañía empezó sus actuaciones en un edificio provisional en las afueras de la ciudad.

un problema que el consejo municipal ya había anticipado. Numéricamente la emigración hacia Francia después de la anexión no había sido muy importante, pero sí lo había sido en cuanto a los círculos francófilos de donde provenía el grueso del público.<sup>10</sup>

En segundo lugar, tampoco hay que perder de vista que el razonamiento alemán respondía a varios criterios. El evidente interés de la administración superior en la suerte del teatro se demuestra en las cartas oficiales. Sin mencionar explícitamente la palabra *germanización* como objetivo de la gran maniobra cultural, estas confirman que el despliegue de tantos medios financieros obedecía a intenciones «*más importantes que la diversión*».<sup>11</sup>

La importancia que la administración alemana concedía a la «diversión» se veía también en otro aspecto de la vida teatral: la censura. El hecho de que las representaciones teatrales fueran sometidas a una censura previa, que controlaba los contenidos políticos y «morales» de las obras, no parece sorprendente ya que esta práctica era común en muchos teatros de la época.<sup>12</sup> El impacto que la representación teatral podía alcanzar en un público relativamente numeroso lo hacía mucho más «peligroso» que otras formas de arte desde el punto de vista del poder.

Después de la guerra, los alemanes aplicaron la legislación francesa vigente:<sup>13</sup> se exigía al director de teatro que presentase los textos de las obras a las autoridades dos semanas antes de las representaciones. Paradójicamente, era sólo en el caso de las obras francesas que se aplicaban los decretos franceses con toda su dureza. Aunque oficialmente tanto estas como las obras alemanas se sometían únicamente a la valoración por el presidente del distrito de Estrasburgo, las consignas internas exigían una decisión del gobernador de Alsacia y Lorena.

En general las razones por las que la censura solía rechazar obras

<sup>10</sup> Aunque cabe destacar que tampoco antes de 1870 el teatro había sido económicamente exitoso. Sobre la emigración, véase WAHL (1974).

<sup>11</sup> En Alemania el teatro tenía además fuertes connotaciones pedagógicas (DREBLER, 1993).

<sup>12</sup> Sobre este y otros aspectos políticos del teatro, véase JELAVICH (1985).

<sup>13</sup> Hay varios ejemplos de la persistencia de leyes francesas durante la época alemana; otro serían los reglamentos de construcción.

francesas eran de tipo político: no se admitían uniformes franceses, ni otros símbolos nacionales en el escenario. Los casos que crearon conflictos resultaron casi siempre de transgresiones contra esas restricciones. Sin embargo, no podemos confirmar en ningún caso que tales «manifestaciones políticas» hubieran tenido las repercusiones en el público que la autoridad parecía temer tanto.

Por otra parte, hay que mencionar la clara influencia que tuvo el clima político entre Francia y Alemania en la práctica de la censura. De nuevo, esto afectó principalmente a la censura del teatro francés. Sólo entre 1876 y 1881 existía una tropa francesa permanente en Estrasburgo. Luego, el director del teatro municipal solía invitar a artistas franceses que a menudo provenían de los primeros teatros de París. Generalmente, el gobernador del Reichsland autorizó muy pocas representaciones de artistas invitados, pero con el deterioro del clima político al final de los años ochenta hubo una suspensión completa de estas entre 1888 y 1896. En parte, esta decisión se debió a fenómenos como por ejemplo el nacionalismo de Boulanger en Francia y, sobre todo, al impacto que tuvieron las elecciones para el Reichstag (parlamento del Imperio) de 1887. Las llamadas *últimas elecciones de la protesta* constituían el final de una protesta contra Alemania en las urnas mediante el voto por partidos contestatarios.<sup>14</sup>

Las restricciones a las representaciones francesas se impusieron muchas veces mediante la obligación del pasaporte en la frontera franco-alemana. Para evitar la visita de artistas no deseados, las autoridades alemanas simplemente no concedieron el pasaporte. El caso más destacado es el de Sarah Bernhardt, una de las actrices más famosas de su tiempo, que antes de su primera aparición en el escenario de Estrasburgo en 1902 había solicitado al menos tres veces la autorización que se le denegó en las tres ocasiones.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> F. IGERSHHEIM, *L'Alsace des notables 1870-1914*; H. HIERY, *Reichstagswahlen...*

<sup>15</sup> La artista había declarado después de la anexión de las tierras francesas que nunca más actuaría en Alemania. Estas palabras le fueron recordadas todavía treinta años más tarde para imponerle una actuación en un escenario alemán previa a la aparición en Estrasburgo para que no se pudiese interpretar que Alsacia era una tierra que no perteneciera al Imperio.

Un problema generalizado del teatro alemán fuera de los grandes centros de Berlín y Munich era la falta de público. Es difícil juzgar las razones de esta ausencia que causó largas discusiones en la comisión de teatro del consejo municipal durante los años ochenta y noventa. En los años siguientes, aunque eran sensiblemente mejores, sobre todo los primeros años del nuevo siglo, nunca se pudo llenar el vacío por completo.

En parte, la mejora puede atribuirse al gran desarrollo urbanístico de Estrasburgo<sup>16</sup> que conllevó una fuerte inmigración en primer lugar desde otras partes de Alemania, pero también del campo alsaciano. La ciudad creció a una media del 2,5 % anual (pasando de 85.654 habitantes en 1871 a 178.891 en 1910). En estos años el porcentaje de los «viejos alemanes» aumentó desde el 20 %, alcanzado ya en 1875, hasta el 40 % en 1895.<sup>17</sup>

El análisis de las cifras demográficas demuestra que la tesis de «dos sociedades» es claramente insostenible, si no se establece también una diferenciación social. Alrededor del fin de siglo las «fronteras» entre alemanes nacidos en Alsacia y los «viejos alsacianos» empezaron a borrarse primero en las clases bajas. Los contactos entre ambas pueden verse, entre otras cosas, en las tasas de los llamados *matrimonios mixtos* entre alsacianos y alemanes que en 1899 y 1912 llegan casi al 25% de los matrimonios.<sup>18</sup>

Sin embargo, parece casi imposible contestar afirmativamente a la pregunta inicial, si el teatro podía ofrecer un lugar de encuentro entre «viejos alemanes» y «viejos alsacianos». Sólo queda una lista de los abonados del teatro que es incompleta e insuficiente para un análisis detallado. Al parecer, la presencia de alemanes y alsacianos de la burguesía media baja se puede confirmar, pero los datos son escasos. Una evaluación muy completa de las críticas de teatro de los primeros diez años del siglo veinte demuestra la inexistencia casi completa de las representaciones alemanas por parte de la alta burguesía alsaciana. Un caso diferente lo constituían las representaciones populares, a precio muy reducido, que sabían atraer igualmente a las capas

<sup>16</sup> Como la construcción de la Neustadt (ciudad nueva) después del derribo de los muros.

<sup>17</sup> G. LIVET, *Histoire de Strasbourg. Des origines à nos jours*.

<sup>18</sup> Hay que diferenciar entre las distintas clases sociales, como demostrará el párrafo siguiente. Sobre los matrimonios mixtos, véase UBERFILL (1993).

bajas de las «dos» sociedades —lo que supone un argumento más para distinguir no sólo entre nacionalidades, sino también entre clases sociales.

Para las representaciones francesas del teatro municipal de Estrasburgo las principales razones de la falta de público eran la reticencia de la población francófila hacia una cultura patrocinada por las autoridades alemanas. Además, los períodos largos sin teatro francés hicieron, según testimonios de contemporáneos, que la gente perdiera la costumbre de ir al teatro.

Finalmente, a partir de mediados de los años noventa el número de funciones protagonizadas por artistas invitados de Francia quedó fijado en seis por temporada. Mientras que una relativa falta de tensión en las relaciones franco-alemanas se hizo sentir en el ambiente general del Reichsland,<sup>19</sup> el atractivo de las grandes estrellas como Sarah Bernhardt y Jane Harding, el Théâtre Maeterlinck o por ejemplo los hermanos Coquelin de la Comédie Française, ayudaron a resucitar en cierta medida el interés por el teatro francés. Las críticas de las representaciones de la época abundan en detalles sobre la indumentaria del público, un indicador para la valoración de estas ocasiones para «lucirse» y también para cuidar las relaciones sociales en estos círculos francófilos que solían terminar la noche cultural con una cena en un restaurante del centro antiguo.

Hay que ver estas funciones en el contexto de cultura francesa que la alta burguesía alsaciana se había creado en Estrasburgo. Cabe mencionar además las ocasiones especiales como por ejemplo las representaciones benéficas para las víctimas de las grandes inundaciones en París y Alsacia en 1910, la fundación de la Société Dramatique dirigida por alsacianos que progresivamente se encargarían de la organización entera del teatro francés, y también las numerosas conferencias de intelectuales invitados de París.

La peculiaridad de la situación política y cultural de Alsacia al principio del siglo nos invita a echar un último vistazo a una asociación teatral que, a pesar de no formar parte del teatro municipal de manera oficial, sí pudo utilizar el mismo escenario para sus representaciones. El «Teatro Al-

<sup>19</sup> Aunque fuera corto este momento: 1902 liberalización de la vida pública, pero ya en 1905-1906 Marruecos y varios acontecimientos en Alsacia, y, sobre todo, en 1911 el enfrentamiento entre civiles y militares en Saverne. Todos estos episodios tuvieron fuertes repercusiones en el ambiente general.

saciano de Estrasburgo»<sup>20</sup> nació en 1898 después de que varias asociaciones anteriores habían fracasado este mismo año. El nuevo interés por un teatro dialectal iba ligado a una serie de acontecimientos que se podrían resumir bajo el título de «la Renaissance de la culture alsacienne» alrededor del fin de siglo.<sup>21</sup>

Desde el principio el nuevo proyecto, que fue llevado por «viejos alemanes» como el primer director Julius Greber y «viejos alsacianos» como su escritor más prolífico Gustav Stoskopf, gozaba de la gran ventaja de apoyarse en la lengua «del pueblo». Mientras que el francés constituía siempre el idioma de una elite y el alemán era el lenguaje del poder, el alsaciano no sólo era el idioma de la calle sino que además era aceptado con simpatía por los imaginarios por ser un dialecto alemán. Así que su atracción llegaba a una gran parte de la población alsaciana.

El gran interés que suscitaba la asociación dentro y fuera de las fronteras de Alsacia se debía en gran parte a la controversia acerca de la evaluación política que se tenía que hacer de su proyecto cultural. Mientras que el poder se felicitaba de que los alsacianos habrían vuelto a sus raíces germánicas, los comentaristas de los grandes diarios parisinos veían el teatro como una nueva manifestación de la resistencia contra los alemanes y la pertenencia de Alsacia a Francia.

Las obras escritas en su gran mayoría por alsacianos y además situadas en la Alsacia contemporánea parodiaban una realidad que el público conocía a la perfección por su propia vida cotidiana. Cabe destacar el papel a menudo ridículo que se solía atribuir en estas obras a los dignatarios del poder alemán retratados como militares, curas, científicos o alcaldes. Sin embargo, hay que resaltar igualmente el gran equilibrio de la crítica y la ironía que tampoco rehusaba las bromas contra la propia población alsaciana y algunos protagonistas franceses.

Un análisis de la obra y de la nacionalidad de los miembros de la

<sup>20</sup> Elsässisches Theater Straßburg, hoy Théâtre Alsacien de Strasbourg.

<sup>21</sup> En 1895 se fundó la *Revue alsacienne illustrée*, en 1904 el Museo alsaciano y en Mulhouse y Colmar nacieron otros teatros alsacianos en 1899 y 1900 respectivamente. Véase el capítulo «La renaissance de la culture alsacienne» en ECCARD (1919) y los artículos de FICHTER (1980) y RICHEL (1977).

asociación<sup>22</sup> no permite concluir que el teatro alsaciano fuera ni una manifestación a favor de Alemania ni de Francia. Más bien hay que ver el teatro alsaciano como un elemento importante dentro del regionalismo alsaciano que buscaba una identidad ajena a la propuesta de los dos nacionalismos. Sin embargo, esta valoración general no debe ocultar que dentro del regionalismo sí había un grupo de personas que se servían de la expresión cultural para sustituir en cierto sentido una opción política a favor de Francia que les quedaba vedada.<sup>23</sup>

Resumiendo, se puede constatar que, a pesar de atraer distintas clases sociales y «nacionales», el teatro municipal de Estrasburgo no fue el lugar de encuentro entre alemanes y alsacianos que se podría haber esperado, o al menos hay que diferenciar la valoración observando varios factores: que el público se dividiera según el idioma y el precio de la función implicaba muchas veces una mayor división entre la alta burguesía y los obreros alsacianos que entre obreros de nacionalidades distintas. Así, el éxito y la fuerza integradora de las representaciones del teatro alsaciano sólo se consiguieron con las funciones a precio reducido para las clases populares. Por la politización del teatro «oficial» las repercusiones de los acontecimientos políticos se hacían sentir directamente, mientras que para algunos grupos la cultura llegó incluso a sustituir a la opción política. Esta sensibilidad del «campo cultural» fue expresada por el presidente de la comisión de teatro que consentía que se podían imponer reglas para la vida política de una población, pero que *«nunca se conseguirá de imponerle la cantidad y los límites dentro de los cuales tuviese que vivir sus alegrías y actividades re-creativas»*.

<sup>22</sup> Varios miembros eran de familias de «viejos alemanes» que ejercían también papeles más o menos destacados en la administración.

<sup>23</sup> Sobre las distintas orientaciones dentro del regionalismo alsaciano véase, por ejemplo, el ensayo de SMITH (1996).

## Bibliografía

- BAECHLER, Christian, «Le Reich allemand et les minorités nationales 1871-1918», *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, t. 28, 1 (janvier-mars 1996), pág. 31-48.
- DREßLER, Roland, *Von der Schaubühne zur Sittenschule, Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*, Berlín, 1993.
- ECCARD, Frédéric, *L'Alsace sous la domination allemande*, París, 1919.
- FICHTER, Charles, «La renaissance de la culture alsacienne autour de 1900», *Les Cahiers de l'Alsace Rouge*, 9 (1980).
- FISCHBACH, Gustav, *Le théâtre de Strasbourg et la dotation Appfel*, Estrasburgo, 1884.
- HIERY, Hermann, *Reichstagswahlen im Reichsland, 1871-1918*, Düsseldorf, 1986.
- IGERSHEIM, François, *L'Alsace des notables 1870-1914*, Estrasburgo, 1981.
- JELAVICH, Peter, *Munich and theatrical modernism, Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*, Cambridge (Mass.)/ Londres, 1985.
- LIVET, Georges; RAPP, François (hg.), *Histoire de Strasbourg, Des origines à nos jours (en 4 tomes)*, Estrasburgo, 1982, t. IV.
- RICHEZ, Jean Claude, «Le mouvement culturel alsacien autour de 1900», *Les Cahiers de l'Alsace Rouge*, 2 (1977), pág. 11-20.
- SMITH, Paul, «A la recherche d'une identité nationale en Alsace (1870-1918)», *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 50 (avril-juin 1996), pág. 23-35.
- UBERFILL, François, *Mariages entre alsaciens et allemands a Strasbourg de 1871 a 1914*, DEA Strasbourg, 1993 [dir. par Michel Hau].
- WAHL, Alfred, *L'option et l'émigration des Alsaciens-Lorrains (1871-1872)*, Estrasburgo, 1974.
- «Les historiens allemands et l'Allemagne», *Saisons d'Alsace*, 128 (été 1995), pág. 117-122.