

# Las nuevas arquitecturas y la puesta en escena

Por Antoni Ramón Graells\*

**C**on el paso del tiempo, en el ámbito del teatro, al igual que en el de otras artes, el proyecto de las vanguardias históricas se convierte en una tradición. Así, periódicamente, algunas tendencias teatrales asumen rasgos de aquellas y expresan el deseo de apartarse de la institución del teatro a la italiana. Estiman que solamente de esta manera, negando el pasado inmediato, se puede realizar un teatro moderno, acorde con la civilización contemporánea.

En relación a los teatros, y especialmente al conjunto sala-escena, ciertas vanguardias valoran el papel trascendente de la arquitectura en el hecho teatral y sienten la necesidad de construir edificios nuevos acudiendo a la técnica. Otras opinan que su misión es fundir arte y vida, y, en consecuencia, conseguir que el teatro abandone los recintos especializados donde se ha recluso. Aún más, a veces opinan que la arquitectura es insustancial para el teatro.

«Busco lugares que no se hayan destinados al teatro. ¡El teatro es el último sitio donde se puede realizar un espectáculo! Deberíamos encontrar un lugar que esté ligado a la vida, a las funciones de la vida (...) La disposición ideal es la ausencia de separación entre sala y escena. Si las condiciones arquitectónicas permiten esta

relación, tanto mejor. Pero es ante todo la atmósfera de la escena aquello que une actores y espectadores» (Kantor / Breton, 1990, p. 14)

En la búsqueda de la esencia del teatro, Tadeusz Kantor no sólo se aleja de los teatros, sino que desdeña la misma arquitectura, y valora la atmósfera, el ambiente, el trabajo del actor, por encima del lugar donde se celebra la obra. No es la arquitectura la que crea el espacio del teatro.

«Nosotros hemos desarrollado, con la ayuda de la filosofía y de las ciencias físicas, una nueva concepción del espacio y del tiempo» (Piscator, 1963, p. 184)

Según Piscator, para ser moderno, el teatro ha de ser capaz de avanzar en paralelo al progreso tecnológico: la causa de la transformación de nuestro universo, el creador de nuestra civilización. El teatro se ha de concebir como una máquina que satisfaga todas las necesidades de la dramaturgia. El Teatro Total que Walter Gropius le proyectó en 1927 pretendía serlo, pero no llegó a construirse.

En 1981, en el Berlín occidental, Peter Stein lo conseguiría. La nueva Schaubühne nació con todos los ingredientes para llegar a ser un emblema. Se situaba en una área central de la ciudad. Ocupaba una obra conocida de la arquitectura moderna: el cine Universum de Erich Mendelsohn. Invertía la evolución «natural» de la sociedad y transformaba un cine en teatro.

En la casa nueva se vencerían las supuestas imposiciones que limitaban los proyectos de la compañía en el local anterior. La técnica, las máquinas eran el medio para conseguir el teatro de usos múltiples, compartimentable en salas de dimensiones variables; en un alarde de mecanización no habitual en la práctica del grupo hasta entonces.

Sin embargo, la casa nueva tenía sus propias leyes, exigencias, límites. Y así, con el paso de los años, las salas móviles de usos múltiples tienden a fijarse. Las estructuras de mecanotubo de la gradería del público se levantan encima de los mecanismos hidráulicos que debieran haber transformado el suelo de la sala.

En la Schaubühne no se recurría a la máquina como signo de fidelidad al espíritu de los tiempos modernos. La tecnología avanzada se usaba para alcanzar más libertad creadora. La experiencia ha demostrado lo injustificado de tal confianza.

«Ya no soporto el teatro a la italiana, ya no lo soporto físicamente» (Mnouchkine, 1967 / 1986)

El trabajo del Théâtre du Soleil ha intentado situarse al margen del teatro a la italiana. Actores y actrices han usado técnicas de interpretación propias de payasos en *Los Clowns*, de la *Commedia dell'arte* en *L'Age d'or*, del cabaret en *Mephisto* o del kabuki en los Shakespearos. Desde sus inicios, la compañía ha rehuido los teatros: En 1967, *La Cuisine*, el primer gran éxito de la compañía, se representó en el Circo Medrano de Montmartre. En

\* Profesor de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Barcelona



Edificio de la Schaubühne de Berlín.

las escenografías del Soleil, tan sólo en *Mephisto* aparecía una embocadura, la de la escena del teatro oficial nacionalsocialista.

«¿Porqué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, ¡explosiones!» (Mnouchkine / Breton, 1990, p. 16)

Sí, una nave industrial es el edificio idóneo para alojar la obra colectiva, aunque con liderazgos, del Théâtre du Soleil. Se ofrece como un espacio vacío, neutro, preparado para acoger cualquier propuesta escénica. Y, ciertamente, el espacio escénico es importante para la dramaturgia del Soleil, aunque con el tiempo la compañía haya ido variando el enfoque de sus proposiciones. En las obras del ciclo sobre la revolución francesa, las acciones simultáneas intentaban romper con la visión unitaria del espectáculo; pero, para conseguirlo, en la *Cartoucherie* del bosque de Vincennes, el Théâtre du Soleil renunciaba a convertir la máquina en protagonista. La técnica se usa, pero no se exhibe. Para formar la orografía accidentada de *L'Age d'or*, las excavadoras entra-

ron en el recinto; pero esto no se hacía aparente en la representación.

Si los primeros montajes reservaban la sorpresa de la transformación del lugar, con los años, el espacio frontal parece imponerse en la *Cartoucherie*. Desde los Shakespeares, la valorización del gesto, ya presente en obras anteriores, se acentúa. Y con ella, la frontalidad.

«En los Shakespeare, el actor es creador de su propio espacio, de su propia arquitectura envolvente, con la que expresa su dramaturgia sirviéndose de códigos orientales. El público debe situarse y concentrarse ante una imagen». (François, 1984, p. 94)

La esencia del teatro es el actor en estado puro. El escenario desnudo libera la imaginación. El trabajo del actor es el detonante que permite crear todos los espacios posibles.

«podemos imaginarlo todo, como queramos, sin la tiranía de ninguna elaboración decorativa». (Moscoso, 1984, p. 68)

«ingresamos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi

arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucios, quebrados, golpeados por la lluvia, picados de viruela, y sin embargo todavía nobles, humanos, refulgentes, sobrecogedores a Les Bouffes du Nord» (Brook, 1987 / 1992, p. 170)

Buscar lugares, sin principios preestablecidos, dejándose poseer previamente por el espectáculo. De esta manera, Peter Brook se aproxima a la arquitectura. Pero, para encontrar, es condición imprescindible saber lo que se busca. Brook evita los sitios muertos, los espacios en los que la historia no se puede leer en los muros. Un circo en Estocolmo, un cine en Buenos Aires, una nave industrial en Frankfurt, un mercado en Barcelona, una cantera en Avignon, un teatro en Madrid. El teatro precisa de espacios con memoria, ya que ésta le es esencial, tal vez porque el olvido le es inherente (Banu, 1987). Y así, el teatro, como un hijo pródigo, regresa a las viejas salas, que ya no se contemplan como lugares de la historia, sino de la memoria.

En 1974 Brook descubrió una de ellas: las Bouffes du Nord, un teatro incendiado cercano a la Gare du Nord, en la periferia del París del ochocientos. Disimulado en



Edificio del Théâtre du Soleil.

un edificio de viviendas, sin ninguna fachada monumental que identificase su actividad. A Brook le debieron agradar las dimensiones de la escena y la sala, la forma circular de la platea, la acústica y la visión buena que podrían disfrutar la mayoría de las localidades. Según él, la experiencia le había enseñado cuando un espacio era bueno y cuando era malo. Y lo revitalizó, no lo reconstruyó. Apenas pintó las paredes quemadas, no rehizo los yesos medio destruidos. Solamente eliminó el desnivel que todavía elevaba el escenario de la platea. La operación, simple, tenía profundas implicaciones espaciales. Rompía el aislamiento de la caja escénica. Convertía la embocadura en un emblema evocador. Estaba estrechamente vinculada con dos constantes del trabajo de Brook: la definición del suelo y la cercanía entre espectador y espectáculo.

Alfombras, agua, arcilla, arena o paja. Unos pocos materiales y elementos conforman el suelo en las obras de Brook, creando espacios que la disposición de los actores también ayuda a definir. Suprimida la tarima, la gradería del público suele alzarse desde el nivel de la representación, envolviéndola. Los espectadores forman parte imprescindible del espectáculo.

«el problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar la explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. (...) No se trata de enunciar analíticamente cuáles son los requisitos necesarios y el mejor modo de combinarlos, puesto que así surgen por lo general salas domesticadas, convencionales, incluso frías» (Brook, 1968 / 1986, p. 86)

«No existe una forma de teatro que sea la única forma realmente artística. Haced interpretar a buenos actores hoy en una granja o en un teatro, mañana en una posada o en el interior de una iglesia, o incluso, ¡qué demonios!, en una escena expresionista, si el lugar corresponde a la pieza, el resultado será maravilloso» (Reinhardt / Bablet, 1963, p. 22)

## BIBLIOGRAFÍA

**BABLET, Denis**, «La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», en AA. VV., *Le lieu théâtral dans la société moder-*

*ne*, Editions du C.N.R.S., París, 1963, pp. 13-25.

**BANU, Georges**, *Mémoires du Théâtre*, Actes Sud, Arles, 1987.

**BRETON, Gaelle**, *Theatres*, Editions du Moniteur, París, 1990.

**BROOK, Peter**, *El espacio vacío*, Ediciones de Bolsillo, Península, Barcelona, 1986; v. o.: 1968.

**BROOK, Peter**, *Provocaciones. 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*, Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1992; v. o.: 1987.

**FRANÇOIS, Guy-Claude**, «Un espace métaphorique», *Théâtre en Europe*, nº 3, pp. 93-95, París, 1984.

**MNOUCHKINE, Ariane**, «Citas para cinco argumentos», en *El Théâtre du Soleil, amanecer en Otoño*; Cuadernos El Público, nº 16, Madrid, 1986.

**MOSCOSO, Sophie**, «Notes de repetitions», en Martine Frank, Raymonde Temkine, Sophie Moscoso, *Le Théâtre du Soleil: Shakespeare du Soleil: Shakespeare 2e partie*, Double Page, nº 32; v. c.: Cuadernos El Público, nº 16, pp. 65-69, Madrid, Septiembre 1986.

**PISCATOR, Erwin**, «Nécessité artistique du théâtre moderne», en AA. VV., *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Editions du C.N.R.S., París, 1963, pp. 179-191.