

Teatros en riesgo De la ciudad al espacio escénico

Antoni Ramon Graells

Doctor en arquitectura

Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica

Universidad Politécnica de Cataluña

Interludio de Jean Guy Lecat



Incendio del Teatro-Circo Apolo, 2 de febrero de 2005
Fotografía: Félix Pascual, Diario de Vilanova

El teatro es necesario. Con palabras distintas pero con similar intención lo proclamaron las nuevas vanguardias a mediados del siglo XX. En algún momento de su existencia el Living Theatre, Jerzy Grotowski, Peter Brook o el Théâtre du Soleil, entre otros, creyeron, o creen todavía, que este arte abatiría las barreras levantadas por la civilización urbana, mercantilizada, restableciendo la comunidad perdida. Pero, paradójicamente, tal misión, a la vez que elevaba al teatro lo convertía en precario. Ahora, este encuentro de unos pocos seres humanos fuera del tiempo se halla esencialmente en riesgo, en parte porque las alianzas que la escena establece con el espectador son huidizas, pasajeras, susceptibles al olvido y, en consecuencia, inseguras.¹ Sin embargo, las amenazas que lo acechan también suelen provenir de causas más materiales y poderosas.



Peter Brook, *Tragédie de Carmen*, Bouffes du Nord, 1983
 Archivo Antoni Ramon

El teatro y los teatros se mueven en un campo amplio y de fronteras difuminadas, como la mayoría de las manifestaciones humanas. Puede ser ambulante, pobre, pero también institucional, comercial, caro. El director francés Antoine Vitez supo captar muy bien cómo esta doble condición se refleja en su arquitectura, haciendo de ellos un "abrigo" que acoge una actividad, o un "edificio", signo elocuente que busca distinguirse.²

Abrigo es el Teatro Bouffes du Nord (Bodegas del Norte), camufladas en un edificio residencial con la única indicación del cartel "Théâtre" en la fachada. Próximo a la Gare du Nord, este inmueble de la segunda mitad del siglo XIX está situado en un barrio popular de París. Fuera del ámbito de los teatros de los bulevares y las grandes salas de espectáculo de la *Rive Droite* y la *Rive Gauche*, las Bouffes du Nord disfrutaron su momento de gloria hacia 1895, cuando Aurélien Lugné-Poë puso en escena algunas obras de Ibsen, y años más tarde Alfred Jarry, el *Ubu roi*. Desde entonces, la vida de las Bouffes cayó en declive hasta que en 1974, cuando estaban a punto de ser demolidas para transformarse en un estacionamiento, Peter Brook las descubrió: "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".³ A Brook debió atraerle no solamente el anonimato del exterior del teatro y la huella del pasado en su interior, sino también la forma, dimensión y proporción de la escena y la sala. A diferencia de lo que suele ocurrir en los teatros a la italiana, en las Bouffes el eje mayor del óvalo de la sala se sitúa paralelo a la embocadura, acercando el público al escenario. Aquel teatro en ruinas, con la memoria de su incendio aún presente en sus muros, tenía todos los ingredientes para convertirse en el abrigo de la compañía de Peter Brook.⁴

También es un abrigo la Cartoucherie en el Bois de Vincennes de París, donde se encuentran los espacios, tanto de representación como de creación, de diversas compañías: las pioneras —el Théâtre du Soleil y la Tempête— y las que con el tiempo se añadieron —l'Épée du Bois, el Chaudron y el Aquarium—. Al margen de la ciudad, la Cartoucherie configura un "espacio otro", alternativo a los lugares teatrales establecidos. Por el año 1968,

El Observatorio de teatros en riesgo es una plataforma desde la cual contemplar el paisaje amenazado de los teatros en el medio urbano, concretamente luego de la trágica historia del Teatro-Circo Apolo de Vilanova i la Geltrú

pero antes de mayo, el Théâtre du Soleil fue a parar ahí gracias a una aviso. Aquellas naves industriales desocupadas de unos antiguos almacenes de cartuchos ofrecían espacio suficiente para los ensayos del grupo, constituían un lugar vacío dispuesto a ser llenado para acoger cualquier propuesta escénica.

"¿Por qué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? ¡Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!"⁵ Desde una perspectiva histórica, parece como si el lugar hubiera estado hecho a la medida de la compañía. Se situaba en el borde de la ciudad, en medio de un parque, un "espacio otro", una heterotopía, utilizando el término acuñado por Michel Foucault.⁶ Un lugar real donde todo era posible.

La Ópera de París

Edificio, más aún, monumento, es la Ópera de París de Charles Garnier. Imbricada en el proceso de *embellissement stratégique* del barón Haussmann, la Ópera dibuja el fondo pictórico de la amplia avenida que toma su nombre con el relieve de una volumetría que refleja en el exterior la secuencia espacial interior del vestíbulo, sala, caja escénica y dependencias anexas, y caracteriza las grandes óperas del siglo XIX. Edificio, pues, que tal como supo hacer notar Walter Benjamin en el



Las Bouffes du Nord, París
Fotografía: Antoni Ramon



Las Bouffes du Nord, París
Fotografía: Antoni Ramon

*Libro de los pasajes*⁷ cumple su papel urbano, económico y militar, y simultáneamente otro artístico-arquitectónico-teatral. Las dos caras de una misma moneda. "Catedral mundana", según la definió Théophile Gautier, el *Palais Garnier*, tal como también es denominado, era el polo que atraía una burguesía necesitada de un espacio de diversión y autocontemplación.

Y así como la Ópera de Charles Garnier puede entenderse como emblema del París de Napoleón III, la Ópera Bastille puede serlo del Paris-Capitale de François Mitterrand y Jack Lang. A mediados de siglo XIX, a finales del XX, o actualmente, el poder necesita que las arquitecturas institucionales sean significativas, conformen íconos de la contemporaneidad, participando activamente no sólo por su función, sino también, y a veces fundamentalmente, por su forma en los procesos de modernización-transformación de la ciudad desde las lógicas del mercado.

Teatro Nacional de Catalunya

Desde la misma lógica monumental, en la Barcelona de fin de siglo XX el Teatro Nacional de Catalunya quiere exhibirse como templo. Cuando el actor y primer director, Josep Maria Flotats, explicaba el programa artístico-ideológico de El Nacional parecía que estuviera soñando.⁸ En su fantasía onírica la ciudad se transformaba por la presencia del Teatro. El Nacional no tan sólo había de «significar el nacimiento de un verdadero barrio de Barcelona», sino convertirse en el foco radiante, referente de la ciudad. La relación con la Sagrada Familia de Antoni Gaudí es especialmente esclarecedora. Si hiciéramos caso de las palabras de Flotats, en una sociedad laica "El Nacional", «servicio público» educador del ciudadano, sustituiría al templo expiatorio. El teatro, en tanto que congrega a la comunidad, deviene significativamente un templo. La traducción de esta ideología en arquitectura por parte del arquitecto Ricardo Bofill es una buena muestra de la simplicidad de las imágenes de la civilización contemporánea. Pero además el resultado urbano es decepcionante; sin fijarnos en cuestiones estrictamente estilísticas o formales, se añora en la zona de la Plaza de las Glorias —el entorno del teatro— un proyecto urbano, un *master plan* como el del Lincoln Center en Nueva York. Allí, el conjunto formado por la Metropolitan Opera House, la New York Philharmonic y el New York State



Ópera La Bastille, París
Fotografía: Valentina de la Rosa



Cartoucherie en el Bois de Vincennes, París
Archivo Antoni Ramon

Los teatros acompañan la vida de las ciudades; su mutua historia está hecha de encuentros y desencuentros que se reflejan en el mapa teatral de la ciudad. La geografía teatral puede interpretarse como el resultado de una relación con la ciudad, a veces armoniosa, otras difícil, tensa

Theatre genera una plaza que actúa de vestíbulo urbano que acoge al público de las diversas salas. En Barcelona, por el contrario, el Auditorio de Rafael Moneo y el Teatro Nacional de Catalunya más bien parece que se den codazos. El primero, contenedor insignificante en su lenguaje arquitectónico, no en cuanto a las dimensiones; el segundo, monumento con exceso de significación.

La Ciudad del Teatro

También en Barcelona, la Ciudad del Teatro debía desempeñar este papel dinamizador del entorno urbano; éste era al menos uno de los objetivos básicos del primer avance del proyecto que Lluís Pasqual presentó el año 1997. «Este barrio popular se ha mantenido, por ahora, bastante al margen de la renovación social y actividad económica que ha caracterizado otras zonas de Barcelona. Las actuaciones vinculadas a la implantación de la Ciudad del Teatro que se puedan hacer han de contribuir a revitalizarlo.»⁹ La intención podría parecer buena, a pesar de que a veces lo mejor que le puede pasar a un barrio —como a las personas— es que no se fijen demasiado en él. No obstante

esta declaración, las arquitecturas del inmueble configuran un recinto bien delimitado que no se integra al Poble-Sec. Más que reestructurar el entorno, el proyecto se limitaba a estructurar un conjunto orgánico con cierto grado de unificación. Según Lluís Pasqual, los espacios, los recursos humanos y económicos de la Ciudad del Teatro debían concebirse de una manera *transversal* dándose soporte los unos a los otros. «Una serie de equipamientos que la sociedad pone a disposición de los creadores y del ciudadano».¹⁰ Eso debía ser este recinto, pero el proyecto se detuvo.

Los teatros acompañan la vida de las ciudades; su mutua historia está hecha de encuentros y desencuentros que se reflejan en el mapa teatral de la ciudad. La geografía teatral puede interpretarse como el resultado de una relación con la ciudad, a veces armoniosa, otras difícil, tensa. Así se comprueba en Barcelona, donde de una manera reiterada los teatros se han situado en los límites de la ciudad, como si intuyeran el sentido del desarrollo urbano, colonizando, valorizando un territorio, y siendo expulsados cuando el proceso urbanizador llega a ellos.

Observatorio de teatros en riesgo

En medio de este panorama nace el Observatorio de teatros en riesgo —como una plataforma desde la cual contemplar el paisaje amenazado de los teatros en el medio urbano—, concretamente luego de la trágica historia del Teatro-Circo Apolo de Vilanova i la Geltrú, una población costera de la comarca del Garraf, cercana a Barcelona. La experiencia tiene algo de autobiográfica.

Como profesor en la Escuela de Arquitectura en el curso de 1995, decidí plantear a mis estudiantes el diseño de la escenografía de una obra de teatro, vino a mí el recuerdo del Apolo. Y pensé, no sin optimismo, que ahí, en aquel teatro abandonado, podrían representarse los trabajos escolares. Por aquel entonces ya conocía a Jean Guy Lecat, director técnico de las Bouffes du Nord y responsable de la búsqueda de los lugares teatrales donde poner en escena las obras de la compañía de Peter Brook, y aprovechando una de sus visitas a Barcelona lo llevé a visitar el Apolo. Algunos años después, Jean Guy escribió sus impresiones en una publicación sobre las posibilidades escénicas del Teatro:

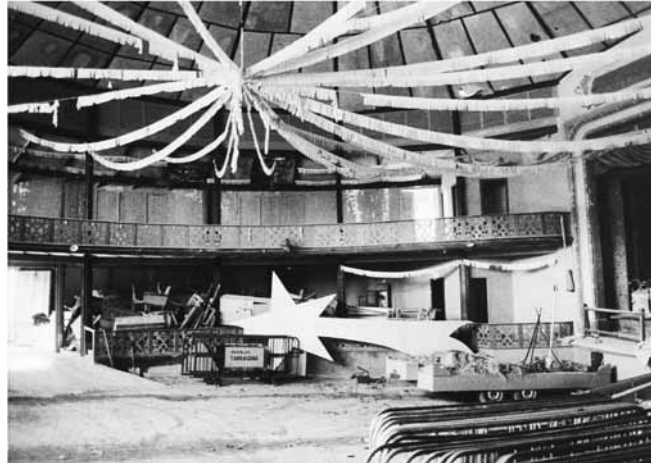
Hace algunos años un amigo arquitecto deseó mostrarme, en Vilanova, un teatro-circo, así como un conjunto de edificios abandonados. A primera vista nos sedujo la originalidad y la calidad de esas arquitecturas y pensamos que tenía cierto interés salvarlas [...]. No obstante, estos espacios tienen una desventaja considerable: su edad. Muchos de estos "lugares del pasado" son prisioneros de su forma, de su estética y de su situación en la ciudad. A raíz de ello surgen algunas cuestiones mil veces planteadas: ¿hay que guardar esta memoria?, ¿es un obstáculo para las jóvenes generaciones de artistas?, ¿cómo podríamos hacerla evolucionar? [...] La respuesta no siempre es clara; algunos espacios se vacían completamente, otros son totalmente restaurados. Pero en ambos casos, la vida, los rasgos del pasado sobre los muros, se pierden. Y es que la respuesta tiene que depender de la pregunta: ¿guardar este espacio para hacer qué? [...]

Pienso que el éxito de la arquitectura interior de un espacio antiguo depende en primer lugar del delicado acuerdo entre la forma y lo que contiene. Por forma entiendo la calidad de la sala y su capacidad de aceptar o rechazar, inspirar o neutralizar la actividad que acoge. En particular, cuando el proyecto consiste en transformar edificios del pasado en espacios de espectáculo, los muros y los techos históricos formarán parte de las futuras creaciones dramáticas que recibirán y a las que deberán aportar vida. La arquitectura y el espectáculo dependerán estrechamente el uno del otro. El contenedor debe estar suficientemente vivo para mantener al público animado. La forma debe ser suficientemente generosa y servicial como para dejar desarrollar la relación entre representación teatral y espectador sin obstáculos. Pero si arquitectura o espectáculo fallan, el resultado está muerto y es artificial. Antes que nada, el espacio dramático debe servir a las necesidades de la historia contada. Algunos espacios tienen, en sí mismos, la mitad de lo que es necesario. Sus proporciones, sus materiales, sus colores contribuyen a esa finalidad, pero otros son, sencillamente, enojosos, feos. En ese caso, el peor peligro para un edificio histórico es convertirse en museo.

Desgraciadamente, demasiados espacios restaurados por arquitectos son espacios sin vida. Estos arquitectos no ven más que la forma del espacio o los detalles ornamentales, sin comprender que lo que hacen es incompleto. En la mayoría de los casos parece que estén rígidos y que el miedo les impida aceptar la necesidad de estar abiertos al mundo del espectáculo. Se refugian en formas inflexibles y estructuras y materiales muertos. La consecuencia es que muchos de los espacios recuperados rechazan cualquier tentativa de dejar que la vida respire. Paradójicamente, otros espacios transformados con mucha más humildad se han mantenido más vivos, por sus colores, sus decoraciones y sus materiales, y más humanos, por sus proporciones. Los espectáculos que reciben y su acústica están, así, en perfecta armonía con sus públicos, como sucede en el hoy célebre BAM Majestic Harvey de New York, en el Théâtre des Bouffes du Nord y en la Cartoucherie de Vincennes en París [...]

No hay que considerar que un teatro sea un templo. Un teatro es un lugar temporal y práctico que también debe tener la capacidad de inspirar y edificar. Pero, para un arquitecto, intentar construir un teatro tan noble y permanente como un templo es, a veces, un objetivo.

En general, en los espacios públicos se nota que la presencia humana está ligada a una constelación de factores, ciertamente subjetivos y cambiantes. Cuando visito un espacio la decisión es extremadamente simple. Puedo decir: "Este espacio es imposible, no puede servir, tiene malas proporciones, mala acústica, malos materiales o mala atmósfera y no puedo cambiar nada" [...]. Cuando visité el Teatro Apolo por primera vez, de repente me quedé impresionado por su sobriedad, fragilidad, y al mismo tiempo por su presencia. Tres cuartas partes de las emociones que en general buscamos en un espacio consagrado a la música, el circo o el teatro estaban presentes en él. La cuestión no consistía sino en "cómo organizarlo", y en sugerir algunas ideas para volver a dar vida a ese edificio y conseguir que el arte y la técnica fueran juntas.¹¹



Teatro-Circo Apolo, Vilanova i la Geltrú, 1978
Archivo Departamento Composición Arquitectónica, ETSAB

Jean Guy Lecat escribía estas palabras, una magnífica guía para intervenir en arquitecturas del pasado, el mes de octubre del 2004, con el Apolo más lleno de trastos que nunca y, además rodeado de viviendas, de vallas. Su estado de abandono era el reflejo de un declive, por dejadez, por ignorancia o desconsideración de los valores de aquella arquitectura, porque prevalecían otros intereses.

Pena, pero ante todo rabia, nos causó la muerte del Apolo, incendiado poco después de haber entregado al Ayuntamiento de Vilanova, en diciembre del 2004, el informe sobre el potencial escénico de aquel espacio. Muerto por negligencia.

Años más tarde, Ramon Ivars, comisario de la delegación española en la Quadrienal de Praga de escenografía y arquitectura teatral, que tuvo lugar el mes de junio de 2007, me explicó su deseo de que la sección de arquitectura teatral huyera de exhibir el teatro más espectacular inaugurado en España de los últimos años, pensamos en explicar la historia del Apolo, y utilizarla para proponer la creación de un *Observatorio de teatros en riesgo*. El manifiesto fundacional empezaba:

La mayoría de nosotros, gente de teatro, vemos, en el día a día de nuestro trabajo, lugares teatrales: teatros, pero a veces también espacios de potencial escénico, que nos dan la impresión de estar en situación de riesgo. A menudo es su estado de abandono lo que hace temer que un "accidente" acabe con su existencia. Otras veces es el crecimiento de la ciudad bajo la lógica mercantilista la que les amenaza. Incluso, de vez en cuando, no es más que la desidia la que les convierte en vulnerables. Pero buena parte de esas arquitecturas merecerían ser rescatadas para uso y deleite de la comunidad. Las razones para preservar esos espacios no deben depender necesariamente de su calidad arquitectónica, ya que también pueden proceder de su valor urbano o patrimonial: histórico o social [...] y, sobre todo, de su capacidad de alojar el acontecimiento teatral.

El jurado, tras declarar desierto el Premio de Arquitectura, otorgó el diploma honorífico al *Observatorio*, "por su originalidad y por el espíritu del manifiesto." El tiempo pasado desde entonces ha servido para ir definiendo mejor el proyecto. La página web, la plataforma principal para darnos a conocer y recoger información, se ha mostrado útil. En la medida de nuestras capacidades publicamos los casos del Albéniz en Madrid, el Bretón en Salamanca, el Fleta en Zaragoza y la Sala Beckett en



Teatro-Circo Apolo después del incendio, 2 de febrero de 2005
Fotografía: Félix Pascual, Diario de Vilanova



Teatro-Circo Apolo, Vilanova i la Geltrú, 1995
Fotografía: Antoni Ramon

Barcelona. Hemos recibido noticias del Cine Ideal de Alicante, el Belén de Tirisiti en Elche, el Bellas Artes en Donostia, el Mar i Terra en Palma de Mallorca; y además entramos en relación con grupos de objetivos parecidos, como Amigos de los Teatros de España (AMITE), la Asociación de Ciudadanos por la Defensa del Patrimonio de Salamanca y la Asociación de Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés (APUDEPA).

Elaborar una línea de actuación está siendo nuestro objetivo prioritario. Entendemos que el Observatorio debe dirigir su mirada en una triple dirección para estudiar el pasado, observar el presente y proyectar el futuro; y al hacerlo dedicarse a construir un archivo, un observatorio y un laboratorio.

Archivo. Un catálogo de teatros desaparecidos, que aspire a recuperar la memoria de los espacios teatrales de algunas ciudades. Reunir información y situarla en el espacio y el tiempo son tareas de este "archivo", necesarias para una posterior interpretación del papel de los teatros en la historia urbana.

Observatorio. Un punto de recogida de información de arquitecturas teatrales amenazadas.

Laboratorio. Un espacio generador de propuestas de intervención arquitectónica en los teatros en riesgo, con el objetivo de convertirlos, de nuevo, en espacios útiles a la comunidad. En este sentido el "laboratorio" buscaría suministrar herramientas teóricas: artículos en revistas, libros, proyectos arquitectónicos..., sin renunciar a ser, en la medida de las posibilidades, un auténtico taller de proyectos.

A menudo es su estado de abandono lo que hace temer que un "accidente" acabe con su existencia

Notas

- 1 Al respecto, véase Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.
- 2 Antoine Vitez, "L'abri ou l'édifice", en *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. 199, monográfico «Les lieux du spectacle», Christian Dupavillon (ed.), octubre de 1978, pp. 24-25.
- 3 Peter Brook, *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*, Ediciones Fausto, Buenos Aires, 1992, p. 170; v. o. 1987.
- 4 Sobre les Bouffes du Nord véase Andrew Todd, Jean Guy Lecat, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba Editorial, Madrid, 2003.
- 5 La frase de Ariane Mnouchkine es recogida por Gaele Breton, *Théâtres*, Éditions du Moniteur, Paris, 1990, p. 16.
- 6 El término, que simplificando podríamos definir como una utopía construida, fue acuñado por Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*, editado el año 1966, desarrollándolo años después en la conferencia "Espaces autres. Utopies et hétérotopies", impartida en el Centre d'études architecturales de París. Un resumen se publicó en *Carrer de la ciutat, Revista de arquitectura*, núm. 1, enero de 1978, pp. 5-9.
- 7 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- 8 Josep Maria Flotats, *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona, Ediciones de la Revista de Catalunya, 1989.
- 9 Lluís Pasqual, *Un projecte de ciutat del teatre*, Barcelona, octubre de 1997, p. 3.
- 10 *Idem*.
- 11 Jean Guy Lecat, *Teatre Apolo a Vilanova i la Geltrú, Informe*, 2004.