

---

## TEATRO Y ARQUITECTURA

Antoni RAMÓN GRAELLS

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral".<sup>1</sup>

De esta manera, indicando que cualquier acción puede convertirse en teatro al ser contemplada, Peter Brook comienza *El Espacio vacío*. Haciéndolo así no descubre nada nuevo; ya la misma etimología de teatro señala la importancia de lo perceptivo para la existencia del hecho teatral. *Theatrum*, el término latino, proviene del griego *téatron*, de *ceáomai* que significa mirar. En apariencia, en esta definición esencial de teatro la arquitectura participa, solamente, configurando el marco del espectáculo: desde donde uno mira o el otro actúa.

La falta de interés por la arquitectura ha sido una constante de algunas tendencias teatrales contemporáneas. Cuando las vanguardias artísticas identifican la institución teatral con el edificio, el deseo de destruir la primera las conduce, a menudo, a abandonar los recintos especializados donde el teatro se recluye; y, en el límite, a pensar que la arquitectura es insubstancial para el teatro.

"Busco lugares que no se hayan destinado 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

---

<sup>1</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, Ediciones de Bolsillo, Península, Barcelona, 1969, p. 5; v.o.: 1968.

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".<sup>2</sup>

A la búsqueda de la esencia del teatro, Tadeusz Kantor no sólo se aleja de los teatros, sino que desprecia 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.

"el problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. Este es el misterio del teatro".<sup>3</sup>

También parece que Peter Brook opine lo mismo cuando defiende la imposibilidad de establecer un programa arquitectónico al margen de un deseo teatral; y admite el riesgo de que este deseo se agote durante la construcción del edificio. Para Brook, los ritmos de teatro y arquitectura son irreconciliables; uno es rápido, el otro lento. Así, en última instancia, la construcción de un teatro es imposible.<sup>4</sup>

Con todo, si consultáramos la voz *Teatro* del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, comprobaríamos que las tres primeras acepciones del término se refieren a aspectos directamente relacionados con la arquitectura. Según la Academia, teatro es:

"Edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos propios de la escena. // 2. Sitio o lugar en que se ejecuta una cosa a vista de numerosos concurso. // 3. Escenario o escena".

Posteriormente, el teatro se define como práctica, profesión, producción y literatura. Y se finaliza diciendo que teatro también es:

"9. fig. Lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención. // 10. Lugar donde una cosa está expuesta a la estimación o censura de las gentes".

---

<sup>2</sup> Tadeusz Kantor, en Gaëlle Breton, *Theatres*, Ed. du Moniteur, París, 1990, p. 14.

<sup>3</sup> Peter Brook, *op. cit.*, p. 85.

<sup>4</sup> Cf. Georges Banu, "Peter Brook et la coexistence des contraires", en: *Brook*, les voies de la création théâtrale, XIII, Ed. du C. N. R. S., París, 1985, p. 64

El lugar del teatro es difícil de situar de una manera precisa. No se encuentra solamente en el escenario: recinto pensado expresamente para alojarlo. También ocupa edificios no pensados originariamente para representar obras teatrales o se extiende por la ciudad.

El lugar del teatro puede ser el marco físico, real, donde se materializa el espectáculo teatral. Pero también el texto, el trabajo de la actriz o del actor generan un espacio en la mente del espectador.

\* \* \*

En diciembre de 1948, un heterogéneo grupo formado por gente de teatro -directores, escenógrafos y actores- filósofos, historiadores y arquitectos, se reunió en la Universidad de La Sorbonne de París. Les convocaba el *Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques de Théâtre* para discutir acerca de los caminos a tomar por la arquitectura teatral. Las reflexiones que Louis Jouvet y Le Corbusier aportaron al encuentro eran, en cierto sentido, contrapuestas; ambos trataron del valor de la arquitectura en la creación teatral.

Jouvet, director, maestro consagrado de teatro no pudo asistir a la reunión -estaba enfermo y moriría al cabo de tres años- pero envió unas *Notas sobre el edificio escénico* en las que exponía:

"Sólo, según mi opinión, el edificio dramático puede dar una idea del teatro, sólo el edificio puede permitir meditar, aprender y comprender aquello que es el teatro.../...Sea antiguo o moderno, es en el edificio vacío, donde se entra de repente, donde nos dejamos penetrar por el vacío extraño y el silencio del lugar, donde podemos acercarnos a una idea auténtica de teatro".<sup>5</sup>

Jouvet, defensor de lo específico del hecho teatral, concienzudo con la interpretación del texto, con el trabajo del actor, argumenta que la esencia del teatro se encuentra en el edificio vacío: en la arquitectura. Jouvet cree que los grandes modelos de teatro -el greco-romano, el isabelino y el italiano- son el reflejo de los ideales de una civilización. Así, a cada época le corresponde su teatro. El edificio, una vez engendrado por la fuerza del sentir colectivo, se convierte en la expresión máxima de éste, y adquiere un valor en sí mismo.

Por contra, y paradójicamente, Le Corbusier, arquitecto, expone que la arquitectura es insignificante para el acto teatral. Le Corbusier narra, como,

---

<sup>5</sup> Louis Jouvet, "Notes sur l'edifice dramatique", en *Architecture et dramaturgie*, Communications présentées par Andre Villiers, Bibliotheque d'esthetique, Flammarion, editeur, París, 1950, p. 10.

durante su estancia en Brasil en 1936, el ministro de Educación Nacional y Sanidad Pública le preguntó cómo concebiría un teatro moderno en Río. La respuesta del arquitecto fue: "Cread tarimas por todas partes, en vuestro inmenso y gigantesco país, y que las buenas gentes hagan comedia ellas mismas, en cualquier instante".<sup>6</sup> Este teatro espontáneo, esencial, necesita, solamente, una tarima.

### **Espacio, teatro y arquitectura**

Para la arquitectura moderna, el espacio es una categoría estética central; también lo es en el teatro de las vanguardias históricas, que cuestionaba el lugar teatral a la italiana. Planteándose transformar el espacio escénico convencional, el teatro moderno se vinculaba con las inquietudes de las vanguardias plásticas y manifestaba el deseo de escapar del delimitado ámbito tradicional del teatro: la caja escénica. El teatro moderno negaba tanto lo ilusorio de la perspectiva, como el anhelo naturalista de llevar la vida a la escena.

En el Renacimiento se estableció una cierta idea de ilusión, a la que la perspectiva dio forma. La perspectiva era consecuencia y causa de una cultura nueva. En el Renacimiento se creía disfrutar de una visión comprensiva del mundo; se creía poseer la facultad de crear lugares ficticios en el interior de un espacio de límites precisos: el escenario. Los mecanismos teatrales que entonces se construyeron perduraron hasta el fin del siglo pasado, adaptándose a mentalidades diferentes. La escena a la italiana terminó mostrándose útil para la voluntad racionalista del Renacimiento. Enmarcada por la boca de escena, la perspectiva central da la sensación al espectador situado en el punto de vista -el príncipe- de controlar el espacio hasta el infinito.

El espíritu barroco, amante de lo sensual, introdujo la perspectiva oblicua, las fugas ocultas, las luces y las sombras; el deleite por lo desconocido, el gusto por la sorpresa. Pero, ¿qué lugar mejor para crear mundos insólitos que el recinto separado de la sala de la escena?

La reforma ilustrada, con su ansia de hacer un teatro educativo, tenía que haber impuesto un nuevo espacio escénico, pero no lo consiguió. Durante la ilustración, las prácticas escenográficas no sufrieron sustanciales innovaciones. Las láminas de máquinas teatrales de la *Encyclopédie* continúan mostrando decorados en bastidores, aunque describen minuciosamente sus mecanismos.

Incluso la crisis de la convención a la italiana del fin del siglo pasado se produjo, bien sin afectar las prácticas escenográficas habituales, como es el caso

---

<sup>6</sup> Le Corbusier, "Le Théâtre spontané", en *Architecture et dramaturgie*, Flammarion, éditeur, París, 1950, p. 150.

de la ópera wagneriana; bien proponiéndose desde el interior de la caja escénica, acentuando su aislamiento de la sala, como es el caso de Antoine i Stanislavski.

Sin embargo, los tiempos modernos estaban transformando profundamente los modos de percepción del espectador. El espacio moderno es móvil, cambiante; en él, los puntos de vista son múltiples. Para ser fiel a esta realidad, el teatro había de cambiar, había de volver a proponer la relación entre la acción escénica y el público, creando un espacio escénico nuevo, concibiendo formas arquitectónicas nuevas o inspiradas en las antiguas, o en géneros marginales o populares, como el circo o el cabaret.

## **Texto y espacio**

Las analogías entre teatro y arquitectura no se reducen a que ambos crean espacio; lo cierto es que ambos se proponen problemas conceptuales similares.

El teatro representa un texto, lo pone en escena, en un lugar concreto, que se define mediante el espacio, el tiempo, la luz, el cuerpo del actor, su movimiento, su voz. La arquitectura hace algo parecido con un programa funcional, que a veces puede ser mínimo o, incluso, inexistente; o que otras veces puede ser fundamentalmente un programa simbólico o ideológico.

\* \* \*

## ***Gesamkunstwerk* o teatro pobre**

En 1919, en la Alemania destrozada por la Guerra y desgarrada por la Revolución, se fundaba la Bauhaus en la ciudad de Weimar. La escuela era la fusión de la de Artes y Oficios con la Superior de Artes Plásticas del Gran Ducado de Sajonia. Su manifiesto fundacional proclamaba:

"Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo".<sup>7</sup>

La nueva actividad constructora había de ser, pues, el centro de la escuela. Sin embargo, el taller de arquitectura no empezó a funcionar hasta 1927; y el teatro, que reunía todos los materiales, todas las artes, se convirtió en el lugar de la

---

<sup>7</sup> Walter Gropius, "Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar", en Hans M. Wingler, *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín. 1919-1933*, Editorial Gustavo Gili, S. A., p. 41.

utopía. El teatro recibió el encargo de asegurar la integración de las artes que hubiera debido efectuarse bajo la égida de la arquitectura. Si el teatro parece suplantar a la arquitectura es, sobretudo, porque ofrece un potencial pedagógico nada despreciable. El trabajo teatral es análogo al arquitectónico.<sup>8</sup>

"La obra teatral, en tanto que unidad orquestral, está íntimamente emparentada con la obra arquitectónica. Como en la obra de Arquitectura todas las partes abandonan su propio yo en provecho de la animación colectiva superior de la Obra Total; así, en la obra teatral se concentra una multitud de problemas artísticos, según esta ley específica, en provecho de una nueva y más grande unidad".<sup>9</sup>

Pero este teatro sintético, punto de encuentro de las artes, generador de la obra de arte total es negado por aquellos que buscan definir el teatro en sí mismo, que confían descubrir lo que le separa de otras artes y no lo que le acerca. Se trata de una vía negativa, reductora, a lo largo de la cual el teatro se ha de ir purificando.

"Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva".<sup>10</sup>

Al fin del camino encontramos, de nuevo, a los mismos personajes del principio: el espectador y el actor, "usando sólo su cuerpo y su oficio".<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Cf., Eric Michaud, *Théâtre au Bauhaus. (1919-1929)*, La Cite-L'Age d'Homme, Lausana, 1978, p. 68 y ss.

<sup>9</sup> Walter Gropius, 1923; citado por Eric Michaud, *op. cit.*, p. 68.

<sup>10</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI editores, México, 1970, p. 13; v. o.: 1968.

<sup>11</sup> Jerzy Grotowski, *op. cit.*, p. 15.