

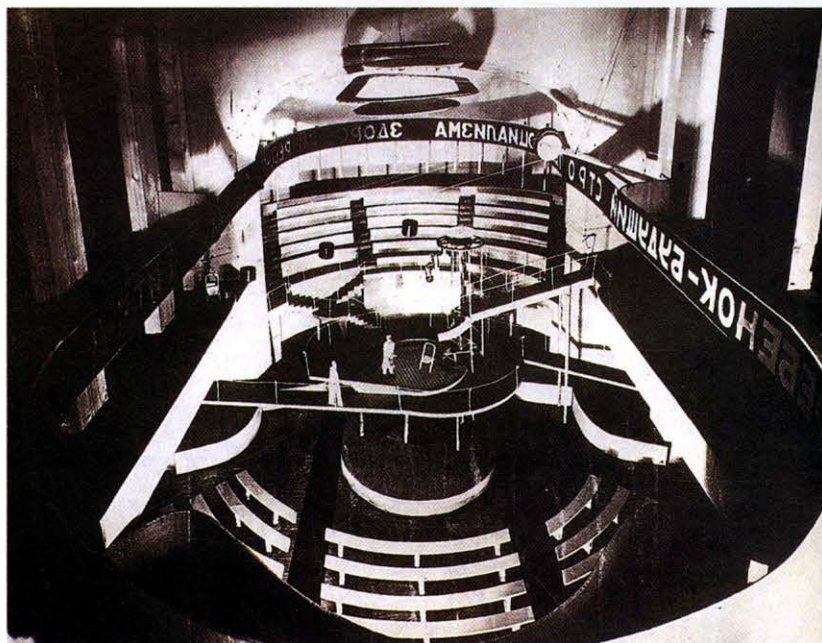
Arquitecturas del Sueño

Carla Matteini

Arquitecturas del Sueño

*...nuestros actores no eran sino espíritus,
que se han disuelto en el aire, en el ligero aire:
y el tejido ingrávito de esta visión,
y las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios,
los templos solemnes, y el propio vasto globo,
y todo, sí, todo lo que de él pudiera quedar, se desvanecerá,
y así como se ha esfumado esta representación incorpórea,
así no dejará tras de sí rastro de bruma.
Somos de la materia de la que están hechos los sueños,
y nuestra pequeña vida se desliza en el dormir.*

(Shakespeare, La Tempestad, acto IV, escena 1ª)



El Lissitzky. Maqueta construida (proyecto no realizado) para "Quiero un hijo" de S. Trétiakov, puesta en escena de Myerhold, 1926-1930.

Las palabras de Próspero en la obra considerada el testamento filosófico y poético de Shakespeare me han parecido siempre una metáfora del teatro, espejo/reflejo de una realidad ilusoria. Por eso me parece apropiado empezar con ellas esta incursión osada en territorio ajeno, en el intento de destejer en parte la telaraña de las relaciones entre arquitectura -lo que permanece, lo estable- y teatro, lo inasible, volátil, perecedero. ¿Son prácticas artísticas antagónicas, por sus diferentes concepciones del tiempo, y la sólida instalación en el espacio conquistado de la primera, frente a la ocupación inmanente, provisional y sentenciada a la desaparición de la segunda? Creo que no, pues afortunadamente -al menos en esto- pertenezco a una época en que se han desterrado por fin los caducos dogmas de la escenografía naturalista, del décor, para descubrir las infinitas posibilidades de investigación que permiten los nuevos conceptos del espacio escénico como lugar mental, poético, ligado con dramaturgia propia al texto y al sueño del director.

Esto no es tan nuevo. Ya los visionarios de las vanguardias rusas, pintores o arquitectos, y la de Bauhaus, gentes como Gordon Craig, Tatline, Schlemmer, Lissitzky o Moholy-Nagy, no sólo soñaron, sino diseñaron y construyeron espacios abiertos a nuevas propuestas de luz, interpretación y movimiento.

El camino que abrieron volvió a cerrarse a menudo por las características sociales de teatro -por no hablar de la ópera- entendido como entretenimiento burgués y convencional, donde poco o casi nada se exploraba fuera del naturalismo y las convenciones escénicas del decorado. Pero nuevos planeamientos dramáticos fueron apareciendo implacables, y las nuevas escrituras exigían también una renovación espacial. Lo que ya intuyó Pirandello se fue afianzando con Piscator, Brecht, más tarde Artaud, Beckett, Genet...

Acercándonos velozmente a nuestros días, lo que ya no se cuestiona es que casi todos los grandes creadores teatrales, directores o escenógrafos, en las últimas décadas han conformado un cuerpo teórico y escénicamente comprobado que ha desterrado el decorado tradicional de sus montajes. Sea en la búsqueda del espacio vacío de Brook como en la ocupación de una ciudad para convertirla toda ella en teatro, como ha hecho Ronconi, o en el desplazamiento del ámbito escénico a lugares insólitos, como en el caso de la Schaubühne, o en las arquitecturas palladianas de Peduzzi, ya no tiene vuelta atrás esa búsqueda de espacios metafóricos, poéticos, no reproductores, que induzcan a reflexión y emoción, que logren, como postula Brook, hacer visible lo invisible.

En busca de espacios perdidos

Para ese viaje se precisaban muchas alforjas, y una de ellas, fundamental, era la arquitectura, que podía aportar al teatro rigor, concisión, pureza de líneas, despojamiento de lo superfluo para liberar lo esencial. De hecho, una de las características del teatro de este fin de siglo es su multiplicidad de opciones, así como su

capacidad integradora de otras disciplinas que forman parte del actual imaginario cultural. No se puede hacer teatro obviando otras prácticas, y no sólo la pintura, o la música, aliadas tradicionales y generosas, sino los audiovisuales las nuevas tecnologías... En una sociedad mediática, con fuerte implantación de la televisión como reducto del ocio, con una potente oferta cinematográfica cada vez más sofisticada en medios y avances, el teatro se reduciría a una práctica anquilosada si permaneciera al margen de estas nuevas posibilidades.

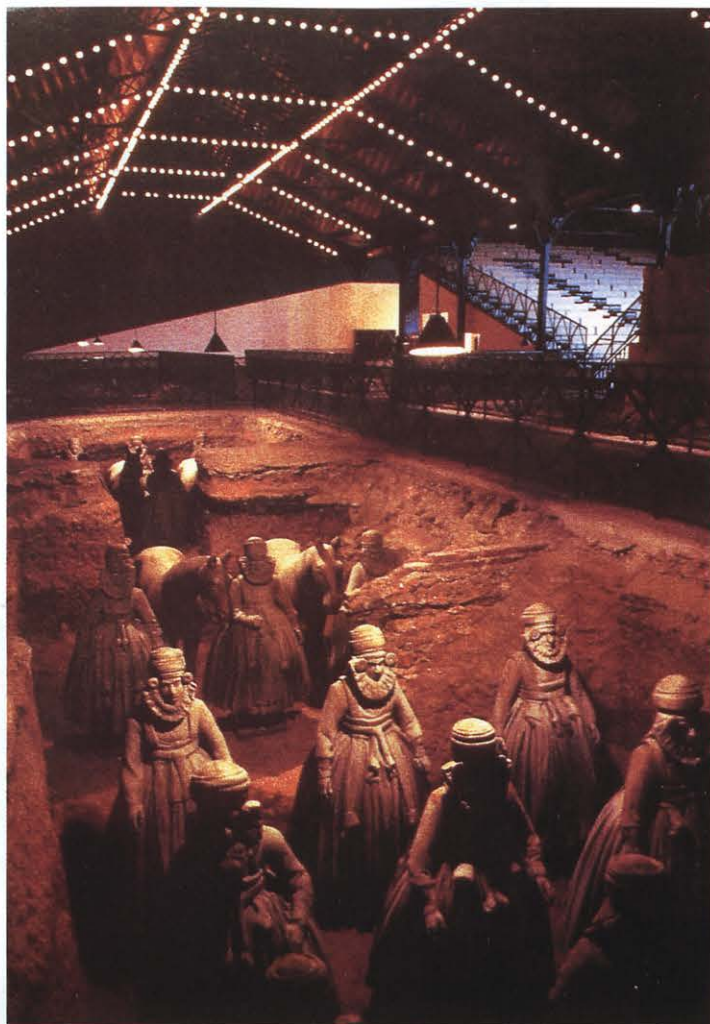
El impulso innovador, no sólo en la escritura, la puesta en escena y la interpretación, sino en el espacio, arranca de los airados años 70. Sobre todo al principio, los creadores fundamentaron la renovación en el rechazo frontal al teatro a la italiana, que parecía un bastión poco flexible y difícil de transformar. Después veríamos como grandes escenógrafos, muchos de ellos arquitectos y pintores, lograrían, junto con directores e iluminadores, convertir ese espacio aparentemente cerrado y fijo en ámbito abierto a la imaginación y la magia.

Algunos creadores, animados por esa necesidad de salirse del marco de la escena tradicional, se lanzaron a explorar lugares insólitos, de arquitecturas no teatrales, como viejas fábricas, iglesias, teatros o cines abandonados, naves, hangares e incluso polideportivos. Con sus espectáculos, que implicaban todo el edificio, demostraron que se puede hacer teatro en cualquier espacio, que la relación dramaturgia escénica/público era así más viva y dialéctica, y que no se trataba de una moda inconformista, postsesentayochista, sino de una auténtica necesidad de construir una nueva zona escénica a partir de la poética de cada montaje.

Entre estos creadores, algunos siguen defendiendo esas opciones 25 años más tarde. El Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, se instaló en 1970 en una vieja fábrica de cartuchos abandonada, situada en las afueras de París, en pleno bosque de Vincennes. Y allí siguen. Pronto se convirtió en un fenómeno de masas, ya que el público se desplazaba desde París para abarrotar la gran nave-hangar, utilizada de manera diferente en cada espectáculo, buscando siempre una relación público/espacio que emanara de las necesidades internas de cada obra.

Los primeros espectáculos sobre la revolución francesa obligaban al público a desplazarse entre las tarimas que le rodeaban, en un homenaje a la historia de la arquitectura teatral que condensaba proskenio, arena, cadarso, circo, etc. Más tarde, los Shakespeare contaminados con teatro kabuki requerían un escenario limpio, a la italiana, en contraste con los ropajes y maquillajes deslumbrantes. Y para su versión de los Atridas, además de la plaza de toros cretense donde se desarrollaba la acción, construyeron a la entrada a la sala una gran zanja, donde dispusieron filas de estatuas de guerreros de la Grecia arcaica, a la manera de los soldados chinos de las excavaciones. El público entraba a la sala reteniendo el aliento. Tal vez nadie como el Théâtre du Soleil ha sabido inundar de belleza y emoción un edificio áspero, industrial, de materiales duros, aparentemente reñidos con la luminosa estética de sus montajes. Una ocupación de materiales de verdadero signo poético.

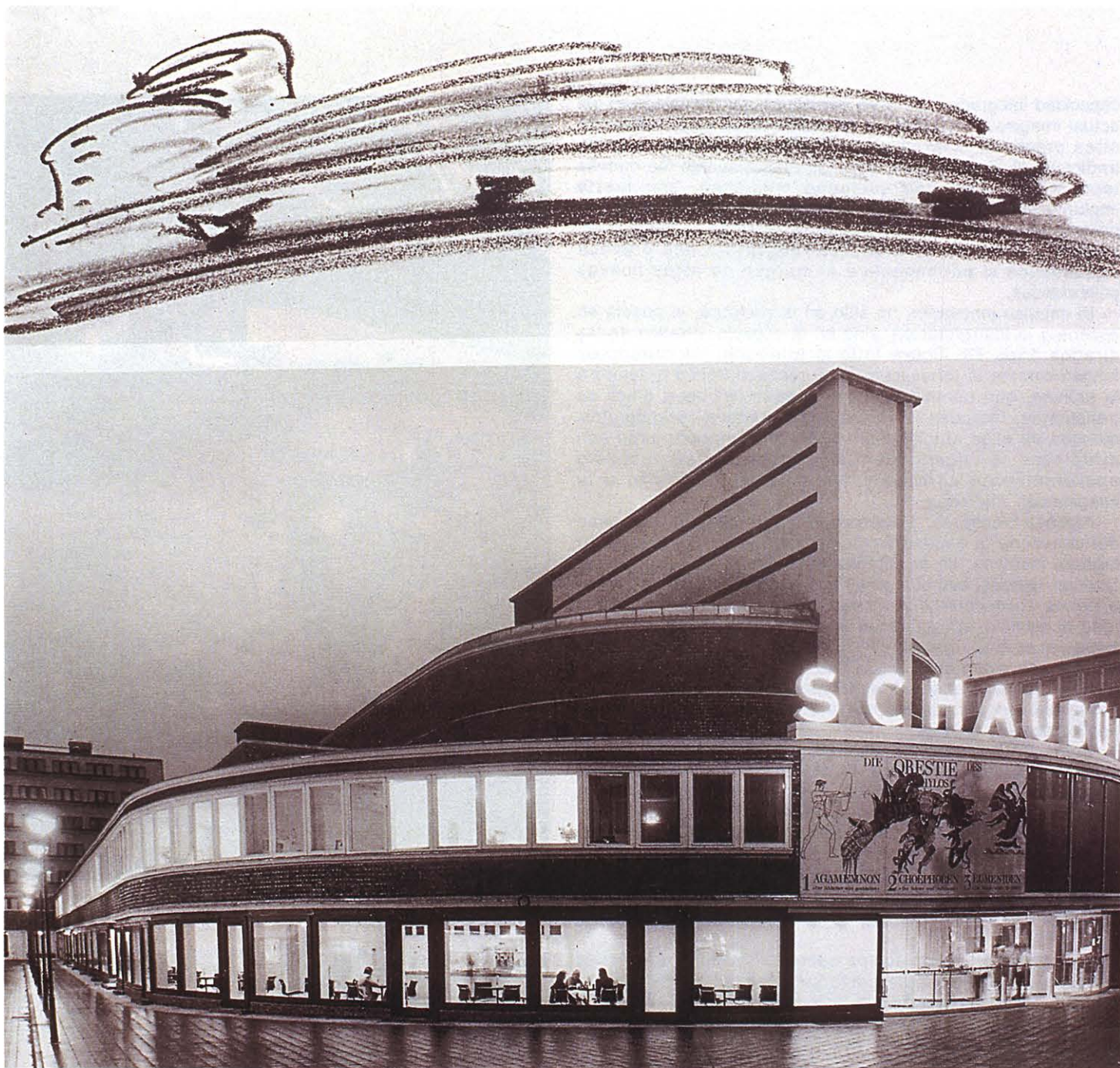
Hay otro ejemplo importante: Peter Brook con su instalación en el teatro Bouffes du Nord parisino, donde ha materializado años de búsqueda de un teatro esencial, al que ha llegado a fuerza de sabiduría y de una sensibilidad cultural auténticamente contemporánea, en su integración y mestizaje de culturas orientales y africanas, de lo lejano y arcaico visto desde su



Théâtre du Soleil, la Cartoucherie de Vincennes. ¡Los Átridas!, 1990.



Peter Brook, Les Bouffes du Nord: ¡La Tempestad" de Shakespeare, 1990.



Edificio Universum de Mendelsohn, ahora sede de la Schaubühne. 1981

mirada occidental, de la humildad y libertad del gran maestro. Su resolución en cuanto al espacio es coherente con esa búsqueda de un teatro despojado de todo lo que no sea intenso, limpio, de verdad, y capaz de llegar directamente al pensamiento y al corazón. Dice Brook:

Para hacer algo de calidad, ante todo debe crearse un espacio vacío: sólo este permite que un nuevo fenómeno cobre vida. Uno de los aspectos inevitables del espacio vacío es su ausencia de decorado. Si ha decorado, no está vacío, está atestado, y también el espíritu del espectador está ya amueblado. ¿Significa este postulado franciscano que en sus espectáculos no hay nada? En absoluto. La propia decisión de

abandonar las pompas de los teatros institucionales británicos para instalarse en el teatrillo de ópera bufa de barrio, dejándolo en su esqueleto primitivo, con paredes de ladrillo y suelo de tierra, revela una nada simple filosofía del espacio, y su capacidad de llenarlo de hondura poética e imaginación, en soluciones tan sencillas como que su Ariel no vuelve como en el mítico montaje de Strehler, sino que trepa a los peldaños de hierro de las escaleras laterales, convirtiéndose en una imagen de potente eficacia, el espíritu del aire encaramado a los huesos del teatro.

En los espectáculos de Brook, tanto en los que recoge en el esqueleto de Bouffes du Nord como en los que abre en una

cantera abandonada como en el Mahabharata, hay una indagación profunda y sensible en la arquitectura poética que el teatro necesita.

Pluralidad de espacios

Un caso diferente es el de la Schaubühne de Berlín, a la que una poderosa ayuda económica institucional y una férrea estructura interna a la alemana, con pesos pesados también entre sus escenógrafos (arquitectos y pintores, como Hermann, Recalcati, Aillaud y Arroyo entre otros), ha permitido a directores de la talla de Peter Stein, Luc Bondy y el gran Klaus-Michael Grüber realizar espectáculos míticos en todos los espacios posibles. Empezando por su sede, primera opción orientadora en un país donde las instituciones lo permiten, en un modesto teatro del barrio de Kreuzberg primero, y en el maravilloso cine Universum de Mendelsohn a partir de 1981, donde abrieron un espacio polivalente tan grande como cuatro campos de tenis.

A partir de uno de los presupuestos básicos de su filosofía, que es abolir toda escenografía descriptiva y buscar espacios diferentes para cada montaje, los grandes escenógrafos de la Schaubühne no dejaron prácticamente lugares sin investigar, ocupar y transformar con sus espectáculos. Convencidos de que el escenógrafo debe suscitar ámbitos apropiados para cada montaje, los hicieron en cines y hoteles, estudios de televisión y platós de cine, hasta en estadios deportivos. En el Olympiastadion, el director Klaus-Michael Grüber, junto con el escenógrafo Antonio Recalcati, confrontó la intimidad del poema Hyperion, de Hölderlin, con el inmenso estadio, donde las porterías convivieron con elementos ajenos, segmentos de palacios y arcos de triunfo, armazones de caballos que después ardían, en un irónica metáfora de la megalomanía alemana. Para su investigación sobre los clásicos griegos, Peter Stein y Karl-Ernst Herrmann trazaron una escenografía horizontal, despojada y abierta (en la Orestíada), y otra interior, gélida y casi de hospital para las Bacantes. Bien distintos son los espacios de la obras del dramaturgo contemporáneo Botho Strauss, pura perspectiva en fuga hacia una ventana o fisura, blancos y claustrofóbicos como cubículos que reproducen la alienación de los personajes. No se puede hablar de un estilo estético en la Schaubühne, cuyas puestas en escena son plurales y cambiantes; pero tal vez el nexo común sea el rigor en la investigación y la limpieza en la distribución espacial, así como la recreación en edificios y zonas diferentes de mundos, climas, estéticas autónomas para cada texto.

Arquitecturas de la nostalgia, arquitecturas de la utopía

Ezio Frigerio, el escenógrafo de Strehler, del Piccolo Teatro, abandonó la marina mercante para pintar y estudiar arquitectura, convirtiéndose en uno de los máximos escenógrafos del mundo. Dice de él el director Roger Planchon:

"Suele decirse que las escenografías de Frigerio son las de un arquitecto. Es cierto, si con ello se entiende que sus conocimientos en este campo son inmensos. Pero no hay que olvidar que un abismo separa el trabajo de un arquitecto del de un escenógrafo. La arquitectura teatral es la locura de la arquitectura. Cuando un arquitecto sueña con una construcción, entrevé, antes que nada, la violencia de su nacimiento en un espacio. Se propone inscribir en un paisaje un elemento que lucha y armoniza con él. Cuando un arquitecto de teatro sueña una escenografía, su astucia consiste en hacer deslizar sus construcciones del Espacio al Tiempo. Es un toque de magia casi imperceptible. Los grandes escenógrafos son, a menudo, arquitectos de la nostalgia, fascinados por la poesía de lo vivido, que está depositada en las piedras". Y puntualiza Frigerio:



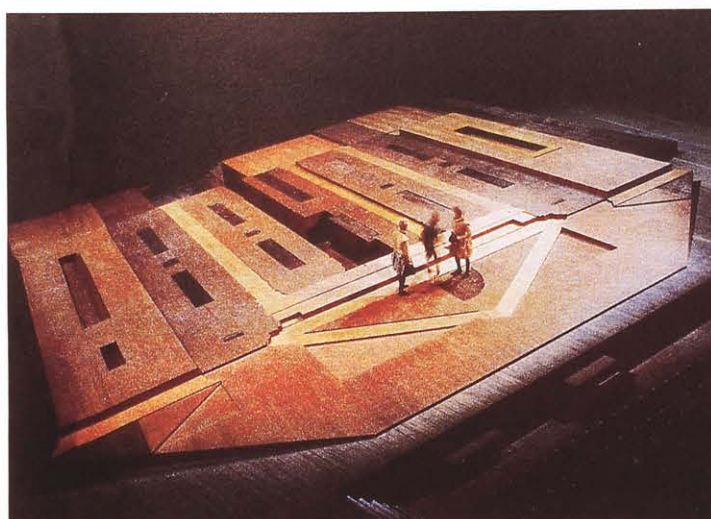
Schaubühne de Berlín: K.M. Grüber / A. Recalcati: "Winterreise im Olympiastadion", a partir de "Hyperion" de Hölderlin. 1977.



Ezio Frigerio: Simón Bocanegra de Verdi. La Scala, 1981.

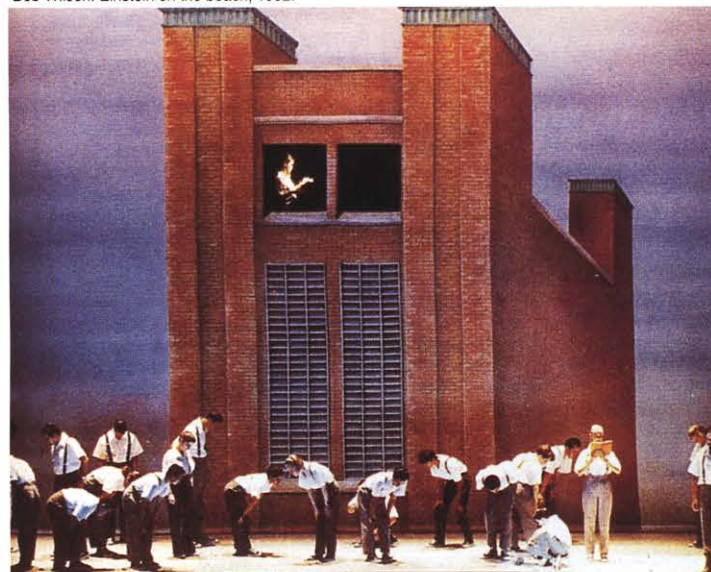


Richard Peduzzi: Lucio Silla, de Mozart. 1984.



Richard Peduzzi: Hamlet, dirigido por Patrice Chéreau, 1989.

Bob Wilson: Einstein on the beach, 1992.



"No me gustan los dispositivos escénicos. No me gustan las escenografías donde las paredes se mueven, se deslizan para sufrir una metamorfosis, ni las escenografías ingeniosas. Una escenografía es un lugar. Y también me molesta el misticismo de la abstracción en las escenografías teatrales".

Polémico prácticamente con todos, Frigerio ha dejado la impronta de su personal mundo cultural y nostálgico en montajes teatrales y operísticos que trascienden la memoria y la imaginación de estas décadas. Añade Planchon: "Frigerio no es un escenógrafo naturalista o anecdótico, pero tampoco se perderá en la búsqueda vana de la abstracción. Él no imagina nunca el muro que dibuja como una forma pura. Crea muros verdaderos, concretos, para capturar el realismo poético. Falsas arquitecturas de un arquitecto riguroso y preciso, las escenografías de Frigerio son evocaciones poéticas concretas. O, si se prefiere, precisas innovaciones lírico-arquitectónicas".

De arquitecturas utópicas califica el crítico Georges Banu las escenografías que Richard Peduzzi ha construido con el director Patrice Chéreau, tanto en escenarios a la italiana, que no salieron inmunes de la experiencia, como en el espacio polivalente de Nanterre, o en Bayreuth, con el famoso montaje de la Tetralogía que escandalizó a los wagnerianos ortodoxos. Peduzzi, de formación arquitectónica, es el mago de la verticalidad. Amante de Palladio, su marca de fábrica son sus columnas y altos muros que empuñan a los actores. Ambos, director y escenógrafo, llegaron a la conclusión de que la naturaleza obedece a las mismas leyes que la arquitectura, por lo que una montaña debía tomar una forma arquitectónica. Peduzzi se considera más feliz que los arquitectos utópicos del XVII, porque, gracias a los montajes teatrales, sus utopías se convierten en realidad. Sus escenografías, veladas, suavizadas o astilladas por la luz que introduce Chéreau, perturban por su familiar extrañeza. Banu añade: "Peduzzi materializa un imaginario arquitectónico, limitándose al escenario, que aparece como un lugar real rodeado de la nada. Extremo poder de intensidad poética, que se ha plasmado en montajes bellísimos y capaces de permanecer en la retina de la memoria".

Es evidente que no podemos hacer un recorrido exhaustivo por el mundo de la arquitectura teatral, que tantas formas y propuestas ofrece en este fin de siglo. Pero no podemos terminar sin mencionar a Robert Wilson, un hombre de teatro total según el concepto renacentista -pintor, escenógrafo, director, autor-, pero hijo de su tiempo o quizás ya del 2001.

Trabajando con músicos como Philip Glass, Cage o David Byrne, con dramaturgos como Heiner Müller, sus espectáculos minimalistas, compendio y contaminación de la ópera, concierto, danza y teatro, llevan años sorprendiendo por su fascinación hipnótica, sensorial, unida a la matemática precisión de su estructura, que surge de minuciosos story-boards. El megaproyecto de las Civil Wars, Einstein on the beach, Hamletmachine o Death and resurrection in Detroit son sólo algunos de sus montajes más famosos. Ahora Wilson lidia con Hamlet, sólo en escena, en la máxima concisión. Enamorado de la Bauhaus, confiesa que sus intereses eran desde el principio la danza, la arquitectura: "Lo que no me gustaba del teatro era que fuese como un arte del decorado. Trabajar el espacio teatral significa arquitecturar el espacio. Me interesaba el formalismo, la manera de organizar el espacio, la relación tiempo-espacio-estructura; y si había que encontrar un objeto inscrito en ese espacio, tenía que ser como una escultura... Recurro invariablemente al dibujo. Y mis dibujos no pretenden ilustrar el espacio: tratan de la estructura, el espacio, la textura en una hoja de papel".

Cuando Wilson llega al teatro, aporta esa nueva ecuación entre el tiempo, el actor, el lugar, la materia, el movimiento. Quizás haya realizado el sueño de Brecht: libertad de formas y heterogeneidad, más la fusión contaminada de géneros y la utilización de otras disciplinas artísticas que son, en cierto modo, el sello de nuestro tiempo. ■