

Conferencia dada en el Istituto Universitario di Architettura di Venezia en junio de 1981. Publicado en francés en: "Aldo Rossi – Théâtre, Ville, Architecture", 303 – Recherches et Créations, Nantes, 1985.

Traducido por Maurici Pla para la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Sección de Historia.



## **El tiempo del teatro.**

Aldo Rossi.

Traducido por Maurici Pla.

Estas reflexiones se dividen en dos partes. La primera está formada por un collage de citas que no están relacionadas directamente con la construcción del teatro. No son ejemplos de construcción de teatros, sino más bien prolegómenos de todo discurso sobre el teatro. He encontrado esas citas en mi memoria, y ellas constituyen, de algún modo, mi punto de vista, mi poética del teatro. En la segunda parte, quiero retomar dos ideas particularmente interesantes: una, de Le Corbusier, la otra, de Louis Jouvet. Están sacadas de un volumen publicado con ocasión de un encuentro internacional sobre el teatro, organizado durante la primera sesión del Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos del Teatro, en diciembre de 1948, en la Sorbona, y dedicado a la relación entre el lugar del teatro y la dramaturgia actual y del futuro.

### **El velo místico.**

Empezaré por una cita de la novela de Goethe *Wilhem Meister*. El personaje nace, entra en escena y recita su vida, la cual se desdobra en una doble vida en sus relaciones con el teatro: vive con una compañía de actores, él mismo escribe para el teatro, o en todo caso trabaja siempre para el teatro. En el primer libro en que presenta por vez primera su pasión, Wilhem Meister dice: “Veo todavía esta velada, vuelvo a encontrar la extraña impresión que me invade en el momento en que, después de la tradicional distribución de regalos, nos hicieron sentar delante de una puerta que conducía a otra estancia. Se abrió, pero no del modo en que se abre una puerta cualquiera, para ir de una habitación a otra: la entrada parecía de una solemnidad inesperada, un pórtico se elevaba ante nosotros, cubierto por un velo misterioso. De repente nos quedamos inmóviles, a distancia, y como nuestra curiosidad aumentaba y nuestras ansias por descubrir lo que ese velo semitransparente nos escondía, moviéndose y centelleando, nos fue designada a cada uno su pequeña silla y se nos indicó que esperaríamos pacientemente... Entonces el velo se levantó y dejó ver el interior de un templo decorado completamente en rojo... (Después del espectáculo) el velo volvió a correrse, la puerta se cerró, y el pequeño auditorio mostró, vacilando y con una especie de ebriedad, su prisa por alcanzar la cama”.

Después de esa experiencia, Wilhem Meister ya no pudo librarse de cierta nostalgia. La pasión por las marionetas le persiguió

plataforma, la escena (...); un muro cierra el fondo de esta escena con tres puertas batientes”. Este muro se convierte en Orange en la más bella escena que conocemos. El muro del teatro romano es realmente una arquitectura que se desvincula completamente de la función teatral y que, solo en el teatro, se convierte en escena.

El teatro se desenvuelve siempre en este círculo redefinido en el interior del espacio del teatro, del cual hablábamos antes. Parece ser un centro que no puede existir más que en el interior de sí mismo. El orden isabelino se refugia en el círculo romano, utiliza todos los palcos, y en esa concentración plástica de la que hablaba Le Corbusier, el espectador está cerca de la acción escénica, es actor y espectador a la vez. Con el teatro a la italiana hay esta escisión entre la máquina y el espectáculo de la cual hablábamos antes. Louis Jouvet, con una intuición de poeta, o de buen actor, dijo que el teatro griego es la forma típica perfecta, la forma de la concha, dibujada por la ola que llega sucesivamente del mar y que construye el teatro en la naturaleza.

El teatro de Shakespeare es el casco de un barco, es el símbolo de la cáscara de la embarcación, el teatro inglés es un teatro vacilante, balanceándose durante el espectáculo. Los palcos hacen del teatro a la italiana un *colombarium* y el teatro a la italiana del siglo XVIII es el más bello porque es un cementerio, yuxtaposición de múltiples *colombarii*, como ocurre con los cementerios italianos. El teatro se convierte finalmente en una especie de museo de los dramas representados en él, el museo de una historia, de una civilización particular. Lugar de la comedia o de otras formas de espectáculo, como el cine, debe intentar dar un máximo de posibilidades a lo que en él se representa. El rostro humano, por ejemplo, adquiere una importancia particular en el espectáculo moderno, y podemos focalizar sobre el rostro de la star o del actor improvisado, gracias a las técnicas modernas que permiten representar esas historias. Por contra, los romanos y los griegos utilizaban máscaras, y el que actuaba era personalizado por la máscara. Este discurso también podría resumirse en los grandes primeros planos de nuestro tiempo, rostros como el de Jean Gabin o de otros actores que sintetizan todo el camino de la historia del teatro en el momento mágico: el de la aparición de otras máscaras, de otras imágenes que hablan.

que la representación no cuenta sino en su relación con la construcción:

“En mi opinión, tan sólo el edificio dramático puede dar una idea del teatro (...) Que sea en Grecia, en Italia o en Francia, en Epidauró, en Vicenza, en Parma, en Roma, en Arles, en Orange o en Nîmes. Arena, anfiteatro o teatro. Que sean antiguos o modernos, es en el edificio desierto donde se entra a menudo, donde uno se deja penetrar por el extraño vacío y por el silencio del lugar, cuando uno puede aproximarse a una idea auténtica del teatro. En ese estado en que las sensaciones remiten al ser eterno a su mentalidad primitiva. El corazón y los pulmones, los ojos y las orejas, se encuentran en el origen de esa sensación, de esa impresión totalmente física (...). Nos sentimos solos, y sin embargo no sabríamos ausentarnos, somos únicos y estamos extrañamente implicados en un desorden que pide respuestas (...). Nos dejamos tomar fácilmente por lo superficial de las cosas o de los objetos, por la apariencia falsa donde las ideas revisten de repente lo que nos rodea”. Este escrito de Jouvet me parece demasiado singular, y me recuerda que hace muchos años, en un texto para la revista Sipario, cuando hice el proyecto para el teatro de Parma, observaba, conociendo este texto, que lo único que le importaba era el teatro vacío, que el teatro no estaba hecho para el público.

Pero la contradicción sólo es aparente si se considera exacta, como yo, la afirmación que se desprende de los extractos citados, es decir que lo único que cuenta es la vida; puesto que en este caso el teatro es indiferente, es decir, no puede modificar nuestra personalidad.

Si eso es cierto, y si es igualmente cierto que en este punto la construcción es libre, a excepción de algunas cuestiones funcionales, libre en relación al teatro, esa construcción se vuelve en sí misma movimiento de tendencia. También ahí la Arquitectura recita su propio recitado, y como más recita, más importante es. Esa arquitectura se refiere a tipos o a arquetipos: el teatro griego, el teatro romano, el teatro a la italiana, el teatro de Shakespeare.

Jouvet alude a ello cuando habla del teatro romano: “El campo dramático es doble. Primero un círculo, la orquesta para las evoluciones del coro, luego un largo rectángulo elevado, una

durante todo su recorrido. En las tinieblas que surgían ante él, percibía, escondido por una puerta y un velo, un no-sé-qué escondido y fascinante.

Con la ayuda de un mensajero humano y celeste a la vez, Wilhem penetra en ese santuario donde es iniciado, espera sus profundidades sublimes, avanza en el conocimiento, y descubre que el templo está desierto, que el velo mágico esconde un terrible vacío.

Este encuentro en la vida de Wilhem, que hasta cierto punto podemos identificar con la del propio Goethe, representa, en esa historia de la estancia dentro de la estancia, que encierra detrás del velo, como dice Goethe, probablemente el vacío, el tema fundamental de la novela.

En otras citas veremos cómo este intento de llenar el espacio del teatro, es la representación misma de ese vacío, existente en mayor o menor medida.

El otro personaje, análogo a Goethe, artista y hombre de teatro, casi un autorretrato, es el gran actor Serlo, que sale al encuentro de Wilhem Meister.

“Su frialdad natural le impedía siempre amar verdaderamente, y la lucidez de su mirada, estimar a alguien, ya que no captaba más que las particularidades exteriores de los seres, a fin de añadirles a su colección de gestos mímicos (...). En un albergue, en una habitación, en un jardín, pronto había instalado su teatro; con una seriedad bien fingida, un entusiasmo superficial, sabía cautivar la imaginación de los espectadores, abusar de sus sentidos y, bajo sus ojos desencajados, hacerles confundir un viejo armario con una fortaleza, un abanico con un puñal”.

### **El teatro de los teatros.**

Este recorrido de la construcción mágica, el velo místico del que habla Goethe, está otra vez en otro personaje teatral: la marioneta Pinocho. Pinocho, que lleva la doble vida de títere y de actor, se encuentra en un momento determinado con el Gran Teatro. Se ha escrito mucho sobre ese Gran Teatro, y todos nosotros hemos hecho en él, probablemente, nuestra primera experiencia teatral.

Citaré un breve extracto del ensayo de Giogio Manganelli sobre Pinocho:

“Pinocho entra en el Gran Teatro. Ese Gran Teatro es el lugar recortado en el espacio del “había una vez” y lo que en él ocurre tiene su lógica específica y exclusiva. Hay que añadir que todos aquéllos que forman parte del Gran Teatro no existen en ningún otra parte; están totalmente encerrados en el círculo de un vacío cerrado. Las múltiples vocaciones de Pinocho le permiten acceder a su interior, al núcleo secreto de ese centro, e incluso, hasta cierto punto, formar parte de él, siendo a la vez el extranjero que se aleja, y cuyas paradas pueden coincidir con la aparición súbita de la muerte, pero que sigue siendo, de todos modos, un viajero.”

Manganelli analiza luego el otro aspecto de la historia, el punto de vista marionetista. “Este marionetista es un enigma, es el resumen de todos los enigmas del Gran Teatro (...) antes de abordar el estatuto extraño y ambiguo del que disfruta, hay que recordar que el marionetista forma parte del Gran Teatro, pero está solo frente a las marionetas; fundamentalmente, es un ogro. Sin embargo, siendo el Ogro del Gran Teatro, está ligado a un lenguaje específico, el recitado; lenguaje que recita – recita el recitado- ya no del Gran Teatro, sino, en cierto modo, del Teatro de los Teatros (...) En último análisis, el marionetista representa totalmente el actor y al lugar del recitado, es el Ogro del teatro, que lo devora todo, incluso a sí mismo, y en consecuencia su triunfo es el de la no existencia, el de la autodestrucción”.

Esta no-existencia, esta auto-destrucción paralela al vacío de Goethe, constituye el centro del teatro, es decir el momento en que podemos descubrir la verdad, momento fugitivo pero presente en el recitado del recitado. Podemos decir lo mismo de la escenografía, y, si se quiere, del actor y de la representación teatral.

### **La reducción del teatro a la arquitectura y de la arquitectura a la vida.**

Una afirmación de Louis Jouvet subraya ese carácter del vacío, de la soledad del teatro, y provoca una certidumbre para el teatro en tanto que edificio. Curiosamente, es un actor quien confirma la importancia de la arquitectura del teatro, cuando existe una

expandidos”, “Los Incomparables”, son las claves de todo el libro o de toda la comedia.

Esta cita, por medio del juego de la imitación literaria, propone un aspecto reductivo del teatro. Me gusta terminar con una frase de Brecht que otorga al teatro el importante papel de mejorar la vida, hacerla más digna, más llevadera: “En el teatro, el espectador disfruta, como de un divertimento, del agotamiento intenso e infinito que le causa la vida y el terror de sus transformaciones incesantes. El teatro puede aligerarlas, ya que, de todos los modos de vida, el menos penoso es el arte.”

Incluso esta afirmación, aparentemente reconfortante, es bastante escéptica sobre las posibilidades del individuo, según Brecht, dramaturgo y poeta del realismo en una sociedad productiva, de consolarse a través del teatro, uno de los modos de vida menos penosos.

Esta observación recuerda aquella de Montale que dice: “El arte consuela sobre todo a los diletantes”, y si le pedimos porqué, “no encuentro ningún consuelo en la poesía, porque el arte tiene esa cualidad de no reconfortar”.

### **La arquitectura del teatro.**

Todas esas afirmaciones dan una visión bastante pesimista del teatro y de su arquitectura. Veo que se acaba por llegar a la habitación de Le Corbusier, al cubo de Loos, al cristal de Mies van der Rohe, es decir, a esa reducción de la arquitectura. Pero es una destrucción que tiene su origen en el interior, porque hay una denuncia de la imposibilidad de vivir de la arquitectura, y no una reducción de la cualidad. Hemos visto alguna cosa que habla desde el interior, desde esta estancia dentro de la estancia donde probablemente no existe otra cosa que el vacío.

Y gracias a un hombre de oficio como Le Corbusier, arquitecto, pintor, escenógrafo, artista, se acaba por afirmar que lo mejor es una estancia desnuda, que lo que importa es la vida y el teatro que se desarrolla en esa estancia.

Ahora quisiera recordar el modo en que Louis Jouvet valora el teatro en tanto que arquitectura. La posición se invierte, y parece

esas formas de teatro de cámara que, desde la vanguardia hasta hoy, tienen una importancia creciente.

Esta idea acompaña la visión de un teatro reducido a su forma primitiva. Lo que era esa forma, es difícil, imposible de decir. Diría que esa forma nos lleva de nuevo a la imagen que Goethe no expresa, pero que se trata de un teatro de marionetas, de una estancia dentro de una estancia, de una escena de cartón verde que, con la iluminación, se parecía al bosque de Shakespeare. Todas ellas, cosas que se refieren a los elementos constitutivos del teatro o de la casa.

### **El teatro de los Incomparables.**

He aquí un breve extracto sobre el teatro escrito por Raymond Roussel en su libro "Impressions d'Afrique", que me gusta especialmente: "Hacia las 4 del 25 de junio, todo parecía preparado para la consagración de Talou VII (...). A pesar del declive del sol, el calor seguía siendo agobiante en esta región de África vecina del ecuador (...) Ante mí se extendía la inmensa plaza de los Trofeos (...) A mi derecha, ante el punto medio de la hilera de los árboles, elevándose como un guiñol gigante, algo parecido a un teatro rojo, en el frontón del cual las palabras Club de los Incomparables componían tres líneas de letras de plata, y estaban brillantemente rodeadas por largos rayos de oro expandidos en todas direcciones como alrededor de un sol.

En la escena, ahora visible, una mesa y una silla parecían destinadas a un conferenciante. Diversos retratos sin marco colgados de la tela del fondo estaban subrayados por una etiqueta explicativa que decía así: Electores de Brandemburgo.

Frente a mí, en el otro extremo de la explanada, se extendía una especie de altar precedido de algunos peldaños que recubrían un tapiz mohoso; una capa de pintura blanca venada de líneas azulosas daba al conjunto, visto de lejos, una apariencia mármorea".

Roussel intenta luego explicar esas arquitecturas, esas situaciones que presenta como una charada o un crucigrama. Expresiones tales como "Electores de Brandemburgo", "Los rayos de oro

tendencia general a subestimar el papel del constructor. A propósito de ello, un breve discurso de Le Corbusier sobre el teatro moderno tiene para mí una importancia especial. En otras conversaciones, al hablar de la arquitectura moderna, he hecho referencia a Adolf Loos, a Mies van der Rohe, a H. Tessenow, pero nunca, o casi nunca, a Le Corbusier, el cual se halla hoy en una situación crítica, compleja, y probablemente a punto de ser reconocido definitivamente como un gran arquitecto. En este texto, Le Corbusier habla del teatro de un modo aparentemente contradictorio, y titula su conferencia, de un modo provocativo, "El Teatro Espontáneo". Es evidente que para todos aquéllos que conocen a Le Corbusier, esta afirmación es sorprendente, por venir de un arquitecto que siempre ha subrayado la importancia de su propia disciplina, y que nunca ha rechazado cierta monumentalidad.

"Me habéis invitado a dar una conferencia sobre el teatro, pero en realidad no sé nada, sobre el teatro. Pero como últimamente me invitan de todos lados a dar conferencias, las doy, puesto que me invitan a dar conferencias en vez de invitarme a construir, y me pagan por ello".

Esa primera intervención de Le Corbusier no es precisamente apasionada. Luego dice que le gusta el teatro, y añade que "me gusta, y hablaré de él con ligereza, con placer, como en una conversación de un no especialista, puesto que para mí el teatro, el teatro más interesante al que jamás he asistido se ha desarrollado a través de los mares, de los cielos, y a través de l desarrollo continuo de la vida durante esos últimos años en que he viajado a través del mundo. También he tenido la idea de un teatro espontáneo. He sido invitado por un ministro brasileño, el cual me ha pedido cómo construiría un teatro en Brasil, y yo le he contestado que por lo que a mí respecta, de hecho, no haría ningún teatro, puesto que todo Brasil es un teatro, el teatro de los teatros, y que habría que limitarse a construir escenarios aquí y allá, estrados, escenas grandes o pequeñas donde la gente pueda meterse en escena a ellos mismos".

Esta idea es la primera aproximación de Le Corbusier, que continúa luego sobre su punto de vista sobre el teatro.

El primer acto es el de la comprensión del teatro espontáneo por parte de la crítica. El segundo es la reducción del teatro a la

arquitectura, y de la arquitectura a la vida, lo que es todavía más trágico.

“He tenido ocasión de construir, de trabajar para grupos, en Francia, y esta gente estaba interesada en tener teatros, pequeños teatros. Entonces les he dicho que lo más importante era hacer estancias bastante grandes donde luego podrían hacer lo que quisieran, de modo que no se impidiese su espectáculo, porque creo que todo lo que se ha hecho hasta ahora ha fijado siempre una arquitectura para un teatro que no puede representarse, es decir el teatro del siglo XVIII, el teatro romano. Es mejor tener personas vestidas como todo el mundo, que se pasean por la ciudad, que van a sus trabajos, que hacen teatro”.

Estas afirmaciones, retomadas luego por muchos escenógrafos vanguardistas o por algunos contemporáneos, han sido por tanto anticipadas por el genial intelectual francés. En un momento dado, se refiere a un espectáculo al aire libre ofrecido por Max Reinhardt en Venecia, en 1934. “He visto un espectáculo del escenógrafo M.Reinhardt en un campo veneciano, la gente estaba en los balcones, en una parte del campo, había la escena, nosotros estábamos en medio del campo, era el más bello teatro que jamás he conocido”.

Esta temática deja de ser desarrollada cuando habla de su proyecto para el Palacio de los Soviets en Moscú. “Para este proyecto sabía que debía hacer una sala para 14.000 espectadores, pero la hice sin convicción. ¿Qué puede haber tan importante, tan interesante por decir a 14.000 personas, y cómo 14.000 personas juntas pueden, de todas maneras, hacer teatro? Una sala de este tipo se parece más bien a una visión de la Plaza de la Concordia que vivir o construir un teatro de ese tipo”.

A una pregunta sobre el tipo de teatro que prefería, Le Corbusier contesta: “El circo, el teatro circular, porque en el circo los actores se representan a sí mismos, es decir, son a la vez actores y espectadores; y la cadena del teatro romano, el círculo del teatro romano, que crea la cadena mágica, que es también la cadena humana que se reproduce de un modo psicofísico a través del público presente, y, además, esa presencia, este vínculo entre el espectáculo y el espectador-actor crea una posibilidad de escucha y de visión recíprocas. Hablo del anfiteatro como de una concentración plástica. Esta concentración plástica no se debe

solamente a la arquitectura, sino también a las cosas, a las personas”.

Quizá sea interesante señalar cómo, durante el debate, Jean Vilar, quien, como Jouvet, fue uno de los actores más implicados en el resurgir del teatro en Francia después de 1954, dijo a Le Corbusier:

“Estoy completamente de acuerdo con usted en cuanto a la posibilidad de hacer un espectáculo con una arquitectura antigua buena y sencilla, y no con edificios remodelados, edificios a lo Viollet-le-Duc”.

La intervención es interesante en relación a Le Corbusier, que siempre ha dirigido sus ataques contra las academias, y particularmente en Francia, contra la cultura oficial. También ahí, la respuesta es irónica, tan irónica que las risas del público son notables, porque, frente a la afirmación de Jean Vilar respecto al teatro desnudo, Le Corbusier contesta: “El desnudo es espléndido cuando es bello”, y, ante las risas del público, añade: “hablo desde el punto de vista de la arquitectura”. Luego comenta: “El desnudo es espléndido cuando es bello, no cuando es reducción, ausencia de algo que no está”. Parece que Le Corbusier, en plena madurez, no crea en la construcción, en la posibilidad de construir un edificio teatral. Y si nos fijamos también en la arquitectura antigua, es difícil encontrar una exaltación de la arquitectura del teatro en cuanto tal. Arquitectos como Piermarini, por ejemplo, eran hombres ligados más bien a un mundo de maquinarias, de objetos concretos, de invenciones técnicas de un teatro considerado como una fábrica viva más que una arquitectura propiamente dicha.

He tenido ya ocasión de subrayar ese doble aspecto del teatro: el momento en que el teatro, en tanto que arquitectura, empezando por el teatro a la italiana, se aparta del hecho escénico. Se puede encontrar esa unión en algunas propuestas del teatro moderno. Recientemente, muchos escenógrafos han preferido esa gran caja vacía donde intervienen las maquinarias, y donde, de hecho, la única arquitectura presente es la arquitectura de la escena, o sea, ligada a la escenografía y a la dirección. Estas existían ya en la época de las escenas largas y enormes; las complejas maquinarias de la escena modificaron la construcción de teatros en el siglo XVIII. De ahí el retorno a los pequeños teatros, a los “teatrini”, a