

Cartografia teatral: guia de dibuix i lectura

Antoni Ramon Graells

La disposició dels teatres dins la ciutat és el resultat de lògiques i condicions diverses (econòmiques, socials, simbòliques, artístiques...), però pot ser també, a vegades, producte de l'atzar. Aquest breu escrit vol marcar unes vies per analitzar i comprendre el mapa dels teatres d'una ciutat.

Una primera constatació, que per òbvia podria ser innecessària: no sempre els teatres d'una ciutat poden arribar a constituir un sistema, és a dir, un conjunt establert amb un cert ordre. Perquè així sigui, cal que n'hi hagi uns quants i que hagin estat capaços d'haver configurat una mena d'estructura. Si el teatre no té un pes en la vida urbana, difícilment podrà crear un organisme que es pugui percebre en el plànol de la ciutat.

Una **aproximació morfològica** al sistema teatral d'una ciutat es fonamenta en la interpretació d'un plànol on els teatres esdevenen punts.

Els dubtes a l'hora de traçar aquest mapa comencen en el moment de decidir quins teatres s'hi marquen. No sembla pas que el criteri per incorporar-hi o no una sala hagi de ser la capacitat. Sales d'una importància cabdal en el teatre d'una ciutat són de dimensions minúscules: ¿es podria dibuixar el mapa teatral de la Nova York dels cinquanta ignorant la sala d'estar de la casa de Judith Malina i Julian Beck, on el Living Theatre va fer les seves primeres passes? Tampoc sembla, i el mateix exemple extrem serviria per justificar-ho, que es pugui fer dependre la presència o no d'una sala del seu grau d'equipa-

ment tècnic. En canvi, que un espai teatral tingui una programació regular sí que és, sens dubte, un criteri bàsic a l'hora d'incloure'l en el mapa; això sí, essent molt flexibles a l'hora de considerar que, segons el cas, una sala pot estar períodes més o menys llargs sense actuacions públiques; no hem d'oblidar que espais com la Cartoucherie del Théâtre du Soleil o les Bouffes du Nord de Peter Brook poden estar tancats als espectadors durant un cert temps. D'altra banda, un teatre sense activitat podria aparèixer en el mapa a condició que es pogués distingir dels que estan en ús; per exemple, si dibuixéssim aquests darrers amb un punt negre, les sales *adormides* les representariem com una circumferència buida, com si fossin fantasmes vagant a l'espera de redempció.

Els criteris de representació no deixen de ser convencions d'un grau alt d'arbitrarietat, que per si mateixos ignoren, ja no solament el tipus o la qualitat del teatre que es fa en un edifici, sinó fins i tot les seves dimensions: amb aquesta òptica el Malic podria assimilar-se al Liceu;

però si això ens preocupés, podríem cercar una representació més «realista» i dibuixar el punt més gran o més petit depenent de la capacitat. Amb independència de les dimensions del punt, allò que més interessa des d'una aproximació morfológicourbanística són les figures que els teatres/ punts dibuixen en el plànol.

En el mapa teatral d'una ciutat podem observar línies, que serien carrers o avingudes: com els bulevards de París, Broadway a Nova York o, salvant les distàncies i la mesura, el Paral·lel a Barcelona.

Àrees, és a dir, barris: com el West End a Londres, Greenwich Village a Nova York, el Barri Llatí a París, o Gràcia a Barcelona. O recintes de dimensions més reduïdes i prou delimitats: el Lincoln Center a Nova York, la Cartoucherie al bosc de Vincennes a París o l'anomenada Ciutat del Teatre a Montjuïc, a Barcelona.

Fites. A vegades aïllades, focus que reforcen la pròpia xarxa viària, com l'òpera Bastille. Altres que polaritzen estructures lineals, com feia en el

París de mitjan segle XIX l'òpera projectada per Charles Garnier, simultàniament punt dins d'un eix, a la confluència del bulevard dels Caputxins, dels Italians i del de Haussmann, i referons pictòric, monumental, d'un altre eix, el de l'avinguda de l'Òpera.

Però l'anàlisi de la morfologia, que sens dubte ofereix dades d'interès, en passa per alt d'altres que sí proporciona un **estudi històric**.

A tall d'exemple, una ullada al mapa teatral de París ens permetrà adonar-nos dels límits de l'aproximació morfològica. Si ens fixem solament en la geometria dels punts, no podem entendre el sentit de la desaparició de l'anomenat bulevard del Crim l'any 1862, quan el baró Haussmann, alcalde de París, mana enderrocar els teatres del bulevard del Temple per obrir el bulevard del príncep Eugène —futur bulevard Voltaire— i la plaça del Château d'Eau —futura plaça de la República— i endega la construc-

ció de quatre noves sales: el Théâtre de la Gaîté, el Théâtre Lyrique i el del Châtelet, a la plaça del mateix nom, i la nova òpera. Amb aquesta operació urbana, Haussmann, potser sense proposar-s'ho ben bé, promou un trencament de l'espai teatral dins l'espai urbà; un canvi de la funció del lloc teatral, de l'estatut social teatral, del públic, de la manera com aquest últim freqüenta, percep i viu el teatre en la ciutat. La destrucció del bulevard del Temple anuncia el pas d'un sistema obert a un de tancat. Marca la fi de les passejades.¹

Des del mateix punt de vista, el canvi de la mirada morfològica per una d'històrica fa que les anomenades «àrees» prenguin la forma de barris en els quals els teatres tenen un rol important a l'hora d'estructurar el teixit urbà i social. Contemplar la història fa que ens adonem de la resistència de la tradició teatral a desaparèixer de les zones urbanes que ha posseït. Seguint amb l'exemple de París, a la

¹ Vegeu NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine. «La fin des promenades: les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire». A: *Le théâtre dans la ville, les voies de la création théâtrale*. París: 15, éditions du CNRS, 1987, pàg. 104-139.

rive gauche, al voltant del Barri Llatí, la genealogia teatral arrancaria d'antics *jeux de paume* i de la primera seu de la Comédie Française: edificis insignificants, no sols per les seves dimensions, sinó essencialment per la manca de significació urbana de les seves façanes. Prosseguiria amb la fita històrica de la construcció de l'Odeon, a mitjan segle XVIII, el primer teatre de París que se situa a la ciutat com a monument amb caràcter, és a dir, que es pot llegir com el que és: un teatre que «embelleix» l'entorn i, a la vegada, actua com a pol dominant en una operació de transformació urbana. I podria finalitzar amb la inauguració del Vieux Colombier l'any 1913, quan Jacques Coupeau situa la seu de la seva companyia en l'espai urbà del públic que crida: la joventut i la intel·lectualitat, el «public lettré».²

Però la història dels llocs teatrals no sols està feta de continuïtats, sinó també de trencaments, d'intervencions innovadores que sacsegen les estructures establertes. Aquest va ser el cas del Théâtre Nationale Populaire de Jean Vilar, que es va situar en un barri burgès sense tradició teatral cap als anys cinquanta; del descentrament dels centres culturals del «cinturó roig» de París;³ o de la Cartoucherie al bosc de Vincennes, que es va introduir en el mapa teatral de París a l'inici dels setanta. Tal vegada és una mica aventurat relacionar la instal·lació a la Cartoucherie del Théâtre du Soleil i de l'Aquarium amb la tàctica guerrillera d'alliberar zones, però ho farà.⁴ El territori de la Cartoucherie no és un barri, no se situa en la ciutat realment existent, sinó en un altre espai, alternatiu tant als llocs consolidats com als que estan en declivi. La

Cartoucherie, antiga fàbrica de municions enmig d'un bosc convertit en parc urbà, una vegada perduda la seva funció originària, pot esdevenir una heterotopia, un lloc que manté alguns trets de les utopies, com la voluntat de crear un món propi, però que a diferència de les utopies tindria un *topos*, un àmbit que no es proposa explícitament com un espai ideal. No oblidem que per a Michel Foucault, l'encunyador del concepte,⁵ els hospitals, manicomis i presons són heterotopies, en aquests casos espais d'ordre i control. Ciutat del teatre no pas per desig/pressupost institucional, sinó com a conseqüència dels fets, de la vida d'unes companyies. Ciutat feta, com les ciutats reals, amb el temps.

Vistes amb ull històric, també les fites prenen un valor diferent al que apreciava l'anàlisi morfològica per esdevenir emblemes d'una societat o, millor dit, d'un poder. Així, tant el Palais Garnier com l'òpera Bastille

poden entendre's com a materialitzacions de l'esperit i de la base material d'un temps, ja sigui el del Segon Imperi de Napoleó III, ja sigui el del París de François Mitterrand i Jack Lang: ambdós moments necessitats de monuments amb voluntat d'afirmar-se.

A la narració del decurs històric caldria sumar la del **discurs artístic**. I més concretament la reflexió entorn del vincle entre una idea de teatre i l'espai urbà. Conèixer-lo és indispensable per poder comprendre la posició d'un teatre a la ciutat. El cas del Soleil a la Cartoucherie és simptomàtic. Als anys setanta, la companyia, a la vegada que defuig la ciutat per crear-ne una de pròpia, evadeix també el teatre a la italiana. Cerca altres llocs teatrals, no en sales polivalents, espais neutres i neutralitzants, sinó en velles naus industrials, antics llocs de producció aptes, segons verbalitza Ariane Mnouchkine, per a crear:

² CHRISTOUT, Marie-Françoise; GUIBERT, Noëlle; PAULY, Danièle. *Théâtre du Vieux Colombier. 1913-1933*. París: Institut Français d'Architecture, éditions Norma, 1993.

³ Vegeu BANU, Georges. «La ville et ses lieux». A: *Le théâtre, sorties de secours*, París: Aubier, 1984, pàg. 86-110.

⁴ Sobre la Cartoucherie vegeu un molt ben documentat treball que trenca amb l'atribució al Théâtre du Soleil de l'exclusivitat a l'hora de la creació del complex teatral: CRAMESNIL, Joël. *La Cartoucherie. Une aventure théâtrale*. París: Les Éditions de l'Amandier / Théâtre, 2004.

⁵ El concepte d'heterotopia és apuntat per Michel Foucault al prefaci de *Les paraules i les coses*, l'any 1966, sense que en desenvolupi el significat. Posteriorment ho fa en una conferència al Centre d'études architecturales de París, amb el títol «Espaces autres. Utopies et hétérotopies». Se'n publicà una àmplia transcripció en castellà a *Carrer de la ciutat. Revista d'arquitectura*, núm. 1 (gener 1978), pàg. 5-9.

«Per què una fàbrica és un lloc teatral millor que altres? Perquè està feta per allotjar creacions, produccions, treballs, invencions, explosions!»⁶

Observar les Bouffes du Nord en graus d'aproximació diversos també ens aclarirà la qüestió. La mentalitat de Peter Brook el porta ha acceptar selectivament aspectes de la tradició, tot alterant-los segons convingui. En l'interior del teatre, per exemple, se sent a gust amb la presència de la boca d'escena, però trenca amb la idea de frontera que marcava en el teatre a la italiana. L'eliminació de la fossa mística i l'anivellament d'escena i platea que es produeix en la reforma de les Bouffes du Nord són una magnífica mostra de subversió del lloc teatral «a la italiana» amb medis simples i d'estima del teatre elisabetià, que no obstant no es reprodueix literalment.⁷ L'esperit que aprecia els trets formals i simbòlics de l'interior del teatre és el mateix

que valora la manca de significació urbana de la façana, camuflada en un immoble d'habitatges. Solament el rètol «Teatre» indica l'activitat que s'hi desenvolupa una vegada creuada la porta, però l'anonimat de l'exterior de les Bouffes no s'ha de prendre com a desconsideració del fet urbà. Brook no vol ignorar la ciutat, ni construir un espai propi absolutament aliè a ella. El descobriment de les Bouffes pogué ser producte de l'atzar, però en la decisió de triar-les intervingué no solament la forma —geometria, dimensions, proporcions— de la sala o la capacitat evocativa de l'arquitectura, sinó també la posició en el mapa teatral de París. Lluny, però no massa, de les àrees més institucionals i tradicionals; no s'ha d'oblidar que després del descentrament teatral dels setanta, l'opció de Brook suposava un cert retorn al centre. Altra vegada Peter Brook accepta i altera, simultàniament i selectiva. No pot triar una sala qualsevol, ni situar-

se en una part qualsevol de la ciutat. El barri de les Bouffes és proper al centre centre, però no s'hi confon pas, és una barriada popular.

Qui sap el que busca ho troba. I així el Soleil va trobar la Cartoucherie i Peter Brook les Bouffes du Nord.

Estudi morfològic, panoràmica històrica i coneixement del projecte artístic són, doncs, aproximacions complementaries amb les quals es poden anar dibuixant els mapes teatrals d'una ciutat. Però tampoc esgoten la relació del teatre amb la ciutat, ja que la mirada als teatres no ens ha de fer perdre de vista que el fet teatral —ja no els edificis— es difon pels espais urbans i els transforma, encara que sols sigui per un instant.

Més que d'un mapa hauríem de parlar d'una cartografia. D'una col·lecció de grafies que anirien situant en la representació de la ciutat trets diversos del fet teatral i dels edificis que l'abriguen.

Antoni Ramon Graells

és professor d'Arquitectura a la Universitat Politècnica de Catalunya.

⁶ MNOUCHKINE, Ariane. A: BRETON, Gaëlle. *Théâtres*. París: Editions du Moniteur, pàg.16

⁷ Vegeu TODD, Andrew; LECAT, Jean Guy. *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba editorial, 2003.