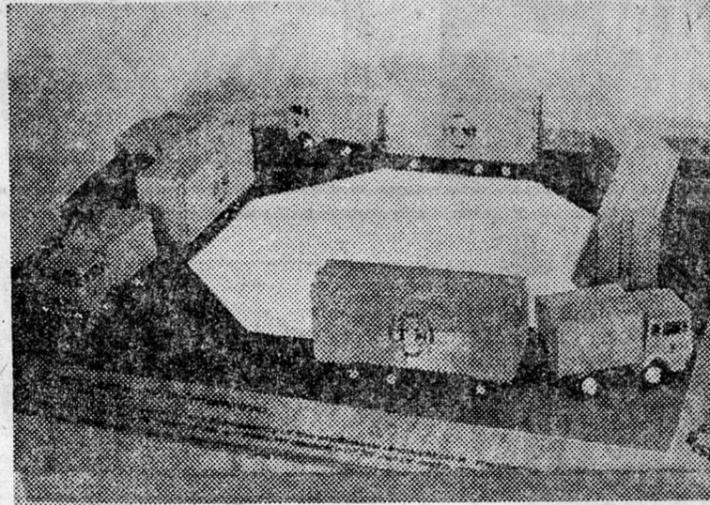


UN TEATRO QUE ANDA, EN BARCELONA

A medida que la movilidad del hombre aumenta, la del teatro se reduce. Hoy, ya sólo las barracas de feria, las carpas de los circos y, a mitad de camino entre éste y las variedades, el teatro Chino de Manolita Chen, nos recuerdan la antigua vocación transhumante del teatro. Ahora se trasladan los actores, se trasladan los decorados, el vestuario, la utillería, los teatros, en cambio, permanecen fijos, casi siempre para morir en manos de cines y de bancos. Pero he aquí que acaba de llegar a Barcelona un teatro andante, el Teatro Móvil de Javier Navarro. Se halla en el palacio Güell, sede del Museo del Teatro, donde es expuesto por espacio de algunos días. En maqueta, evidentemente. Una excelente maqueta, un verdadero juguete, acompañado de esquemas y fotografías —algunas de las cuales se reproducen en esta página—, que proporciona una clara idea de lo que sería este teatro si alguien —una institución como, por ejemplo, el Ministerio— estuviese dispuesto a invertir los treinta millones que costaría su realización.

Javier Navarro es arquitecto, por supuesto. Pero es, también, un hombre que además de haber interpreta-

do, dirigido y escrito teatro, fundó el TEU de la Escuela de Arquitectos de Madrid y, ya incorporado al cuerpo docente de la misma, el Teatro Independiente de Situación. Esta última experiencia duró tan sólo un año: Navarro obtuvo una beca del Instituto Británico, y se trasladó a Londres con objeto de realizar su tesis doctoral. Corría el año 1969, y en aquel entonces el Arts Lab londinense era una institución muy viva, que se enfrentaba, entre otros, con el problema de las giras. De las necesidades de este grupo y de las experiencias teatrales de Navarro surgió esta propuesta de teatro móvil, doblemente móvil. Javier Navarro nos lo cuenta en la breve conversación mantenida con él, aquí reproducida. Y si bien es cierto, tal como señala J. A. Hormigón en su nota introductoria a las «Investigaciones sobre el espacio escénico» editadas por Alberto Corazón, que es posible renovar el teatro sin apartarse del instrumento material heredado del siglo XIX, tal como hiciera Brecht, no hay duda que esta renovación no puede desvincularse en absoluto de la búsqueda de unas formas materiales que abran nuevos horizontes e inéditas posibilidades a la imaginación de los hombres de teatro.



Primera fase del montaje: los furgones alrededor de la plataforma

—¿Por qué un teatro móvil?

—Bueno, la movilidad es algo inherente tanto al teatro como a la arquitectura. Y en el teatro, en el viejo itinerante, esta movilidad tenía un doble aspecto: no sólo se trasladaba el «local» en su conjunto, sino que, dentro de él, el espacio era igualmente móvil, flexible, y podía dar lugar a diversas combinaciones, de acuerdo con las necesidades. Así que mi propósito fue recuperar para el teatro esa doble movilidad. Creo que en parte ello se debe a mis características personales. En arquitectura, siento verdadero horror por lo fijo, por las paredes que se hundan definitivamente en el suelo. Comprenderás, pues, que me sedujese la idea de un teatro susceptible de desplazarse, de cambiar de paisaje. Por otra parte, mi experiencia teatral me había hecho comprender que no bastaba con que el local se moviese. Que el escenario convencional, a la italiana, resultaba insuficiente y que era necesario prever una movilidad interior capaz de resolver todo tipo de necesidades. Me planteé, al mismo tiempo, problemas de economía dentro del diseño arquitectónico. Se

—¿Has tenido en cuenta otras experiencias en el mismo sentido?

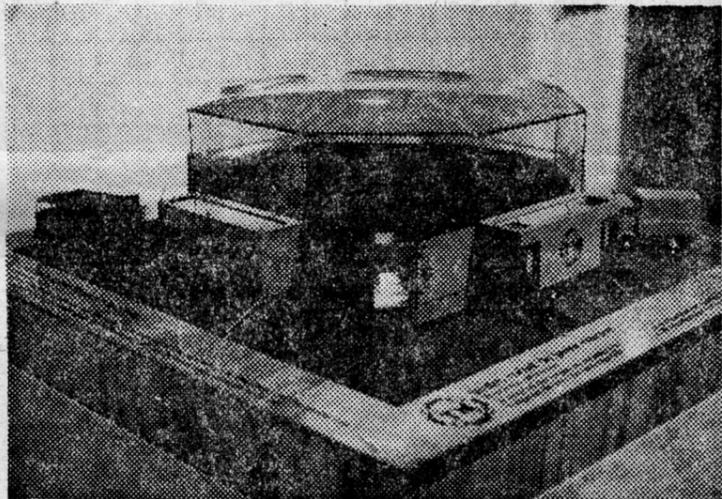
—Conocía, naturalmente, el proyecto de teatro sintético de Walter Gropius. Creo que es extraordinario, y resulta verdaderamente lamentable que después de cincuenta y siete años nadie lo haya llevado a la práctica. Ciertamente, ha sido imitado,

pero no ha sido prevista. Las leyes prevén horribles delitos, pero no imaginan que se pueden construir teatros móviles. Existen, eso sí, en España, teatros itinerantes, pero en el sentido de compañías, nunca de estructuras materiales. Y ello es realmente absurdo, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que los Festi-

Navarro: «LO PEOR ES QUE MI TEATRO NI SIQUIERA ESTA PROHIBIDO»

sobre todo en los aspectos formales, pero casi siempre se ha olvidado el carácter global del proyecto de Gropius. Por otra parte, mi experiencia en arquitectura teatral era bastante reducida: un proyecto, en el segundo curso de carrera, para un teatro experimental (cuyas únicas «novedades» consistían en integrar más la escena convencional a la sala, la posibilidad de «proyecciones desde detrás del escenario y una ubicación de los camerinos que permitía ver la

vales de España llevan años produciendo un elevado déficit. Mi teatro móvil sería ideal para experiencias de este tipo, y creo que su coste podría ser amortizado en una sola temporada. Pero, volviendo al reglamento de espectáculos, quiero señalar que, incluso si prescindimos de la ignorancia en que se tiene a los teatros móviles, el mío, considerado como fijo —una vez instalado en un lugar, por ejemplo— entraría también en contradicción con las normas vigentes. O bien tendría que ser prohibido —caso de que se aplicaran—, o bien debería crearse un nuevo reglamento. Yo creo que esta sería la buena solución, y no sólo para mi teatro. De hecho, el actual reglamento está basado en la existencia exclusiva de teatros con escenas italianas. Las complicadas normas de seguridad están dictadas para este tipo de teatros. Así, como es sabido, se exige un telón de hierro que, en caso de incendio, aisle el escenario de la sala. Se comprende: un escenario con telar es una verdadera chimenea que facilita extraordinariamente la propagación de las llamas, pero lo grave es que este telón se exige siempre, incluso —tal como ocurre en mi teatro— cuando no hay telar. Otro ejemplo: las puertas. En mi proyecto, éstas no se ajustan a las medidas establecidas. ¿Por qué? Porque en caso de emergencia, las «paredes» que unen entre sí los furgones pueden ser abiertas rápidamente, facilitando una evacuación casi inmediata. Dicho en términos más generales, cada tipo de teatro exige unas medidas de seguridad distintas. El reglamento de policía de espec-



El teatro móvil definitivamente montado. Al fondo, el escenario

trataba de conseguir un teatro que respondiese a aquellas necesidades con la mayor sencillez posible, con la máxima funcionalidad. Adopté enseguida la forma regular, que permitía utilizar los furgones como límite o pared. Descubrí también que la forma octogonal de la planta resultaba óptima porque, con fáciles y rapidísimas transformaciones, podía dar lugar al cuadrado, a la cruz latina y a todas las formas intermedias; en total, veintinueve posibilidades. A partir de ahí, todo lo demás se convertía en un problema técnico. Y, por ciento, algunas de las soluciones las encontré inesperadamente. Eso suele ocurrir en trabajos arquitectónicos de esta envergadura.

—¿Por ejemplo?

—Por ejemplo, la acústica. Las exigencias de un montaje rápido del teatro —inherentes a la movilidad— me habían inducido a adoptar, para el sostenimiento de la estructura, unos mástiles telescópicos, es decir, de altura variable. Por otra parte, el hecho de que cada una de las veintinueve disposiciones posibles tiene una capacidad distinta hacía que las condiciones acústicas —que dependen sobre todo del volumen de aire— varían según los casos. Los mástiles telescópicos resuelven el problema, puesto que permiten reducir o aumentar la altura de la cubierta y, de este modo, mantener constante el volumen de aire y, por tanto, las buenas condiciones acústicas.

—¿Cuanto tiempo has trabajado en el proyecto?

—Dos años en total, sin contar la realización de la maqueta, financiada por el Ministerio de Información y Turismo para exponerla en la Bienal de Sao Paulo. A decir verdad, por razones que no consigo explicarme, el teatro móvil no llegó a ir al Brasil.

escena desde ellos), y otro proyecto para un espacio polideportivo susceptible de ser utilizado para espectáculos teatrales. Pero puede decirse que a la idea de este teatro móvil he llegado mucho más como hombre de teatro que como arquitecto. El arquitecto, por así decir, es el que ha resuelto los problemas técnicos que el hombre de teatro le ha planteado. El arquitecto no tiene necesidades teatrales. Como autor, en cambio, deseaba hallar soluciones que permitiesen una mayor integración del público a la acción. Esto no significa que yo pretenda, por el hecho de construir un teatro móvil, «llevar» el teatro a la gente, realizar una función social y esas cosas que tanto se dicen ahora. A mí, los problemas sociales, la gente, no me importan. Me interesan las personas concretas, pequeños grupos de individuos.

—Sin embargo, si el teatro se construyese, lo más indicado sería utilizarlo para llevarlo a lugares donde no hay teatros fijos. Parece como si la movilidad implicara la búsqueda de otro tipo de público.

—Tal vez. En realidad nunca me han preocupado las cuestiones relativas al público. Es probable que me atraiga la idea de experimentar también en este terreno, ver qué ocurre cuando se trabaja frente a unos espectadores distintos a los habituales, a los que van al teatro en Madrid o en las grandes ciudades.

—¿Qué opinaría el Reglamento de Policía de Espectáculos de tu teatro móvil? A mi juicio, es un teatro absolutamente ilegal, que no reúne los requisitos exigidos por la ley.

—Lo peor es que mi teatro ni siquiera está prohibido. Mi teatro está fuera de la ley en el sentido más literal de la expresión: su existencia

DATOS TECNICOS

- Cuatro furgones, dos de los cuales se destinan al uso del público (vestíbulo, bar, self-guardarropía), y los dos restantes al de la escena (camerinos y almacén).
- Con los mismos elementos, y bajo una cubierta hinchable en forma de lenteja se pueden formar 21 recintos diferentes.
- Escena compuesta por módulos, que pueden dar lugar a todas las formas usuales: escenario a la italiana, isabelino, circular, y también a escenarios múltiples.
- La capacidad depende, naturalmente, de la longitud de los furgones. Si éstos miden 8 metros, la capacidad máxima es de 500 espectadores (planta cuadrada) y la mínima de 200 (planta en cruz latina).
- Con furgones de 12'5 m. (longitud máxima autorizada) puede conseguirse un aforo de hasta 1.000 espectadores.
- Tiempo de montaje con un equipo de ocho hombres: 8 horas.
- Grupo electrógeno autónomo.

táculos debiera, pues, revisarse a fondo, ser sustituido por otro más acorde con las necesidades actuales, más flexible y también más claro formalmente, puesto que el de ahora resulta a veces perfectamente confuso.

Jaume MELENDRES
Foto: Xavier VALLS

DOS OPINIONES ILUSTRES SOBRE ARQUITECTURA TEATRAL

«El carácter absolutamente nuevo que adquiere mi escena está dado por la supresión de la "escena pintada". El escenario no será ya un fondo coloreado sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

«Cuando la revolución futurista sea realizada veremos las arquitecturas dinámicas luminosas de la escena emanar incandescencias cromáticas que, colgándose trágica o voluptuosamente, excitando, despertarán en los espectadores nuevas sensaciones, nuevos valores emotivos.»

Enrico PRAMPOLINI

«El vicio de las reformas escénicas extranjeras es que no van a la par con ningún movimiento dramático caracterizado. Decidirse por tal o cual fórmula decorativa, es siempre interesarse para el teatro de una forma "accesoria". Apasionarse por los descubrimientos de los ingenieros o de los eléctricos, es conceder a la tela, al cartón piedra, o a la disposición de las luces, un lugar que no les corresponde; es terminar bajo una forma cualquiera, en el "truco mecánico". Tenemos la intención de negar la importancia de todo lo que se aproxime, por vagamente que sea, a la "maquinaria".

«En cuanto al decorado funcional de módulos intercambiables, todavía no estoy muy de acuerdo. Estoy convencido de que se puede llegar a hacer buenas cosas con este sistema, pero existen dificultades que todavía no veo resueltas. Las dos más importantes son: la solidez y el ensamblaje.

«Sería necesario unir elementos arquitectónicos que fueran capaces de aportar las variantes de color y de estilo necesarias (arco completo, ojiva, cornisa, capitel, etcétera).»

Jacques COPEAU

teatro | Expres

Telexpres, 15 enero de 1974

MARIA LUISA PONTE Y LA MANQUEDAD DEL MARQUES DE BRADOMIN

He recibido carta de María Luisa Ponte. Una carta amable, discreta, levemente tiznada de zalamería. A pesar de la caba que en la carta se me da, el objeto que ha movido a María Luisa Ponte es otro. El objeto es la manquedad del marqués de Bradomín, y mi apreciación sobre la ejecutoria de José Tamayo. Concretamente, María Luisa Ponte me reprocha lo que sigue, en sus propias letras: «...en una cosa no ha acertado, el marqués de Bradomín por supuesto sólo trabaja o actúa con un solo brazo, el derecho, con el que lleva el bastón y con el que da la propina a los sepultureros. Eso no se le podía escapar a Tamayo ni al actor Pedro del Río, ni a sus acompañantes, ni a mí...». Celebro mucho que ahora, después de dos o tres años de andar la obra por estas tierras de España, el señor Tamayo haya decidido restablecer la manquedad al marqués de Bradomín. En mi comentario del pasado martes yo pasé muy rápidamente sobre este punto por creer que no había por qué airear un asunto pasado; no obstante, dado que la actriz María Luisa Ponte se empeña, paso a relatar una curiosa anécdota de la que fui testigo presencial y protagonista.

Cuando José Tamayo estaba preparando el montaje de «Luces

de Bohemia» en el teatro Bellas Artes —después de una gira con esta obra por diversas capitales de provincias españolas—, yo me encontraba en Madrid. El día anterior al estreno madrileño asistí en compañía del crítico teatral Vicente Romero al ensayo general de la obra. Al llegar a la escena del cementerio, la escena que protagonizan el marqués de Bradomín y Rubén Darío, tuve la extraña sorpresa de encontrarme con un marqués que gesticulaba con ambos brazos, ostensiblemente, cuando en realidad el propio Valle Inclán contó en sus «Sonatas» el desarrollo de la batalla en que perdió el brazo el citado marqués. Una vez finalizado el ensayo con toda la ingenuidad del mundo pregunté al señor Tamayo las razones de aquel cambio. Pues bien, señora Ponte, la razón era sencillamente que el señor Tamayo no había leído las «Sonatas» ni sabía nada acerca de la manquedad de Bradomín, ni nada de nada. El choteo, como pueden ustedes imaginar, fue de abrigo. Y aún días después, yo ya de regreso a Barcelona, me contaron que sus problemas tuvieron para acertar con el brazo sano, y poder estrenar en la capital «comme il faut». París.

F. MONEGAL