

**O Estranho e
o Estrangeiro no
Teatro**

**Strangeness and
the Stranger in
Drama**

Ficha Técnica

Título: O Estranho e o Estrangeiro no Teatro
Strangeness and the Stranger in Drama

Coleção: Teatro do Mundo

Volume: 11

ISBN: 978-989-95312-8-4

Depósito Legal: 412190/16

Edição organizada por Carla Carrondo, Cristina Marinho e Nuno Pinto Ribeiro

Comissão científica: Armando Nascimento Rosa (ESTC/IPL/CETUP), Cristina Marinho (FLUP/CETUP), Gonçalo Canto Moniz (dDARQ/CES/UC), João Mendes Ribeiro (dARQ, UC/CETUP), Jorge Croce Rivera (UÉvora), Nuno Pinto Ribeiro (FLUP7CETUP)

Capa | Foto: ©Hugo Marty, Bartabas et Sa Troupe Zingaro

On achève bien les anges - 2016

Projeto gráfico: Suellen Costa

1ª edição: julho de 2016

Tiragem: 100 exemplares

© Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, por qualquer processo mecânico, fotográfico, eletrónico, ou por meio de gravação, nem ser introduzido numa base de dados, difundido ou de qualquer forma copiado para uso público ou privado – além do uso legal com breve citação em artigos e críticas – sem prévia autorização dos autores.

<http://www.cetup2016.wix.com/cetup-pt>

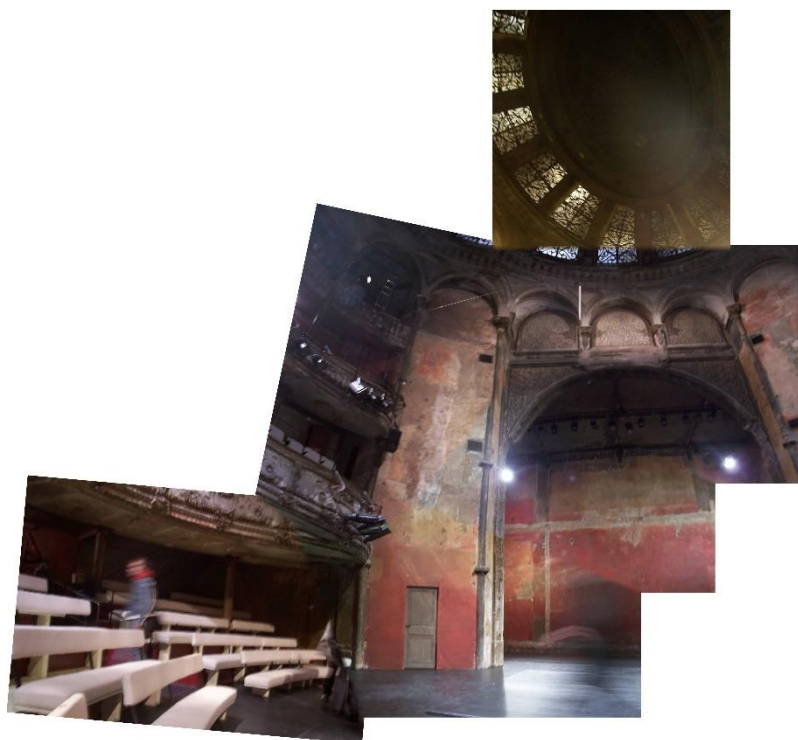
TEATRO, ESPACIO Y TIEMPO DE ENCUENTRO: EL THÉÂTRE DU SOLEIL EN LA CARTOUCHERIE DEL BOIS DE VINCENNES DE PARIS

Antoni Ramon Graells
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona - UPC
Observatorio de Espacios Escénicos

‘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’.¹

Nueva York, Manhattan, una masa anónima de gente camina por la ciudad. Entre la multitud, parece que casualmente, algunas personas se van encontrando. Su conversación hace pensar que son actrices y actores que se dirigen al ensayo de una obra de teatro. Delante de la sala, una más de las de la Calle 42, el grupo se completa con otros miembros de la compañía, el director y una amiga. Se respira un ambiente de camaradería. Entran en el edificio, un local en pésimo estado de conservación, el New Amsterdam, un teatro en desuso, pero con un cierto encanto; una arquitectura con la presencia del pasado bien presente. El paralelismo con las Bouffes du Nord, el teatro de Peter Brook en París, es evidente.

¹ Peter Brook. *El Espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península, 1969, p. 5; v. o.: 1968.



Las Bouffes du Nord (Fotografía de Ekain Olaizola)

‘Ingresamos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucios, quebrados, golpeados por la lluvia, picados de viruela y, sin embargo, todavía nobles, humanos, refulgentes, sobrecogedores, a Les Bouffes du Nord’.²

Así encontraron Peter Brook y Micheline Rozan las Bouffes en 1974, disimuladas en un edificio de viviendas, sin ninguna fachada monumental que caracterizara la actividad teatral del espacio interior. A Brook debió gustarle el anonimato exterior del teatro y la memoria del pasado en el interior de la sala; unas cualidades que también poseía el New Amsterdam y que debieron agradar, también, a André Gregory, que escogió aquella desvencijada arquitectura para poner en escena *Tío Vania* de Anton Chejov.

² Peter Brook. *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*. Buenos Aires: Fausto, 1992, p. 170; v. o.: 1987.

Entre las conversaciones de los miembros de la compañía, nuestra atención curiosa se detiene en una. Phoebe Brand y Larry Pine, dos de los actores se sientan ante una mesa y empiezan a hablar, aparentemente de sus cosas, del trabajo, de la vida, del paso del tiempo. Un lento travelling va cambiando el punto de vista de nuestra mirada y, de repente, nos damos cuenta que el resto del grupo contempla a los dos actores, convertidos, en Nana, la criada, y el Doctor Astrov, dos de los personajes de *Tío Vania*. Es a partir de entonces que aquel diálogo es, para nosotros, teatro. Es el inicio de *Vanya on 42nd Street*, una película de Louis Malle, y tal vez jamás se han escenificado mejor las primeras palabras de *El espacio vacío* de Peter Brook.³

Retomemos la definición de teatro contenida en el texto de Brook, y añadamos una tercera persona, que mira a las otras dos. El personaje no existe sin el espectador, al menos para Brook. El teatro es, necesariamente, un espacio y un tiempo de reunión, de encuentro de mujeres y hombres de todas las razas, edades y clases sociales; de relación, que destruye las barreras que nuestra civilización levanta:

‘Il nostro solo scopo: favorire il contatto tra gruppi umani che si ignorano (...) Soltanto l'espressione teatrale, con la sua concentrazione, permette di raggiungere questo scopo. Senza il suo intervento, ogni incontro, anche se fatto con molta disponibilità tra la gente che si avvicina per la prima volta, si risolve in sorrisi, strette di mano, allusioni banali e imbarazzate. Al contrario, l'esplosione di energia che presuppongono il canto, la danza, la recitazione, l'emozione, il riso, permette una profonda complicità, anche nello spazio di un'ora’.⁴

³ *Vanya on 42nd Street*, dirigida por Louis Malle y estrenada en 1991, presentaba en versión cinematográfica el trabajo de André Gregory, como director, y de un grupo de actores sobre *Tío Vania* de Anton Chejov. Un trabajo que representaban ante grupos de amigos en el New Amsterdam Theater. Construido en 1903, el local fue la sede de las revistas musicales Ziegfeld Follies, y a finales de los años 30 se reformó como cinematógrafo. En el momento de la filmación, el estado del local tras años de abandono era ruinoso y el escenario estaba roído por las ratas, tal como relata uno de los personajes de la película. Poco después de la filmación, The Walt Disney Company compró la sala y restauró el edificio para su reapertura en 1997.

⁴ Peter Brook en: Franco Quadri (ed.). *Peter Brook o il Teatro necessario*. Venecia: Edizioni de la Biennale de Venezia, 1976, p. 59.

La Cartoucherie en el Bois de Vincennes de París

‘Aquellos lugares reales, lugares efectivos (...) que son una especie de contraemplazamientos, de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura, están a un mismo tiempo representados, contestados e invertidos; espacios que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, puesto que son absolutamente *otros* que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías’.⁵

A un lugar de encuentro vamos a entrar: la Cartoucherie en el Bois de Vincennes de París. Situada en medio de un parque, la Cartoucherie, el recinto de una antigua fábrica de municiones del siglo XIX, es un *espacio otro*, una heterotopía, empleando el concepto acuñado por Michel Foucault en el prefacio de *Las palabras y las cosas*.⁶

⁵ Michel Foucault. ob. cit., p. 5 y 6.

⁶ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: siglo XXI editores, 15ª edición, 1984; v. o.: 1966, p. 3. El concepto de heterotopía es desarrollado posteriormente en una conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Centre d'études architecturales de París, con el título 'Espaces autres. Utopies et hétérotopies', publicada por primera vez en castellano en la revista *Carrer de la Ciutat*: Michel Foucault. 'Espacios otros: utopías y heterotopías', *Carrer de la Ciutat*, n. 1, 1978, p. 5-9. Otra versión en castellano del texto de Foucault es: Michel Foucault. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999; v. o.: 1994.



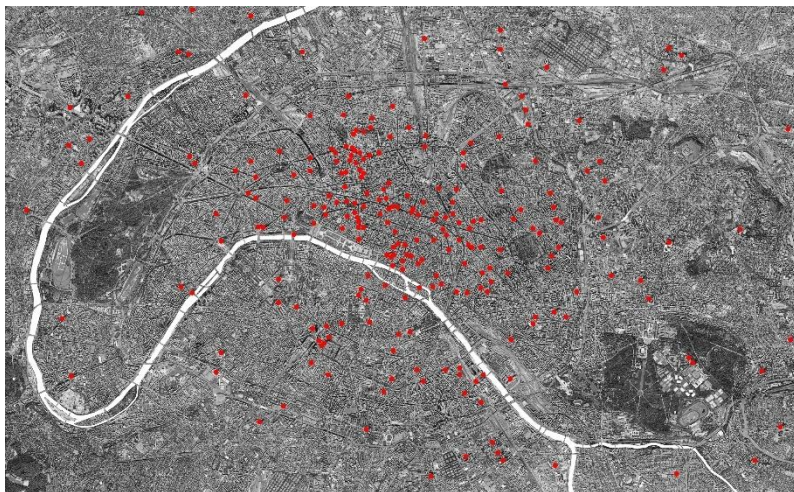
La Cartoucherie en el Bois de Vincennes (Imagen Observatorio de Espacios Escénicos)

El año 1970 el Théâtre du Soleil llega a las naves abandonadas de la Cartoucherie. Christian Dupavillon, un joven arquitecto, durante la investigación para publicar un número de *L'Architecture d'aujourd'hui* dedicado a 'Les lieux de l'espectacle'⁷ había descubierto el lugar y lo había dado a conocer al Soleil. Roberto Moscoso, escenógrafo, miembro de la compañía, recuerda el momento de la entrada de la troupe: 'Nous avons obtenu la clé. Le bâtiment était à l'abandon. Il était très romantique, très beau. Des arbres avaient poussé à l'intérieur des murs face à la verrière cassée. C'était l'été'.⁸ Con aquella okupación, al poco tiempo consentida por la administración municipal, un territorio nuevo aparecía en la cartografía teatral del París contemporáneo. La Cartoucherie no era solamente un espacio teatral más, pues introducía una lógica posicional nueva en el mapa escénico parisino sin haberlo pretendido de una manera preconcebida.

⁷ 'Les lieux du spectacle', *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 152, octubre-noviembre 1970, número concebido y realizado por Christian Dupavillon. En 1978, la revista dedicará otro número monográfico, el 199, al mismo tema, también con Christian Dupavillon como editor.

⁸ Citado por Béatrice Picon-Vallin., *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*. Arles: Actes Sud, 2014, p. 55. Sobre la Cartoucherie ver: Joël Cramésnil. *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*. Paris: Les Éditions de l'Amandier/Théâtre, 2004.

El lugar teatral de París estaba hecho de sedimentos de la historia, de permanencias y cambios que, como en algunas ciudades de intensa vida escénica, narraban una historia paralela a la estrictamente urbanística.⁹ A lo largo del tiempo, de aquel mapa habían desaparecido sitios, como el Boulevard del Temple, popularmente denominado Boulevard del Crimen por las muertes que acontecían en los escenarios de los teatros y locales diversos que se desplegaban a lo largo de la calle. El año 1862 el Barón Haussmann, alcalde de la ciudad, lo mandó derruir para abrir el Boulevard del Príncipe Eugène –futuro Boulevard Voltaire- y la Plaza del Château d'Eau- futura Plaza de la República.



El Mapa Teatral de París (Imagen Observatorio de Espacios Escénicos)

Con aquella operación urbana, Haussmann, tal vez también sin proponérselo, promovió una fractura del espacio teatral en el espacio urbano; un cambio del estatus social del teatro, del público, y de la manera como éste frecuentaba, percibía y vivía el teatro en la ciudad. La destrucción del Boulevard del Crimen anunció el paso

⁹ La relación entre Teatro, teatros y Ciudad es una de las líneas de investigación del Observatorio de Espacios Escénicos. Al respecto, se puede visitar la página web: www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia.

El Trabajo más desarrollado es el relativo a Barcelona:

www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona; Y

www.espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona2013-2014-1

de un sistema abierto, ferial, de carácter popular, a otro, cerrado, monumental, burgués. Impulsadas por la reforma urbanística se construyeron nuevas salas de espectáculo: el Théâtre de la Gaîté, los Théâtre Lyrique y de Châtelet, en la plaza del mismo nombre y la Nueva Ópera, el ahora denominado Palais Garnier, en honor al arquitecto que la proyectó.¹⁰

Ya a mediados del siglo XVIII, el Siglo de las Luces, la construcción del Théâtre de l'Odeon había supuesto otro cambio notable en el papel urbano del edificio teatral. Si hasta entonces los teatros eran, bien edificios anónimos, como el de la primera Comédie Française, o bien un ala de un palacio, como la Opéra del Palais Royale, el Odeon es el primer teatro de París que se sitúa en la ciudad como un monumento con *carácter*, que *embellece* el entorno urbano y a la vez es un polo dominante en una operación de transformación urbana.¹¹

La historia del lugar teatral de París está hecha de propuestas innovadoras que agitan las estructuras establecidas, como es el caso del Théâtre Nationale Populaire de Jean Vilar, situándose en los años 50 del siglo XX en un barrio burgués sin tradición teatral, o de la descentralización de los centros culturales del *cinturón rojo* de París.¹² En esta cadena de acontecimientos que vinculan el teatro, los teatros, con la vida urbana, la Cartoucherie aparece como un eslabón de un valor singular.

A ella llegó, tal como apuntábamos, el Théâtre du Soleil después de actuar en el Circo Medrano, donde hubieran deseado instalarse, pero que fue derruido, de representar en fábricas ocupadas en mayo del 68, y de ensayar, conducido por el azar, en las Salinas de Arc-et-Senans del arquitecto ilustrado Claude-Nicolas Ledoux. 'Et nous voilà dans ce rêve de pierre que sont les Salines de Nicolas Ledoux (...) Ces deux mois dans ce lieu exaltant seront décisifs pour nous et notre évolution (...) Pour beaucoup d'entre nous, la prise

¹⁰ Al respecto, ver: Catherine Naugrette-Christophe. 'La fin des promenades: les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire', en: Elie Koningson (ed.), *Le théâtre dans la ville. Les voies de la création théâtrale*, vol. 15. Paris: éditions du CNRS, 1987, p. 104-139.

¹¹ Al respecto ver: Daniel Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*. Paris: Éditions du patrimoine. Centre des monuments nationaux, 2008.

¹² Georges Banu. 'La ville et ses lieux', en *Le théâtre, sorties de secours*. Paris: Aubier, 1984, p. 86-110.

de conscience politique date de cette expérience des Salines. Et aussi la volonté de chercher un langage scénique nouveau et des personnages de théâtre accessibles au plus grand nombre'.¹³

Con el tiempo transcurrido, el descubrimiento de la Cartoucherie parece predestinado, como si el lugar se hubiera hecho a la medida del grupo. Peter Brook ha explicado a menudo que el lugar no precede a la una actividad, sino que, al contrario, es su consecuencia: 'Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité'.¹⁴ El territorio de la Cartoucherie no es un barrio, no se sitúa en la ciudad realmente existente, es, como decíamos, un *espacio otro* que constituye su propio carácter. Una verdadera ciudad del teatro en una frontera urbana de la ciudad.

Rituales, encuentros

'Un air de 'sacré' se respire ici, proche de spiritualité, non de religiosité —a moins de comprendre ce mot a un sens propre de *re-ligere*, 'le re-liement, le recueillement des émotions''¹⁵

La Cartoucherie crea un ámbito liberado de la vida cotidiana. Al cruzar la puerta de entrada del recinto la impresión de acceder a un espacio y tiempo *otros* emerge, una emoción que busquen reforzar un protocolo de rituales, el primero de los cuales es la acogida. Ariane Mnouchkine, la directora y alma máter de la troupe, suele recibir al público, corta la entrada. Pero ya el propio tique es distinto de los habituales, ya que no da derecho al espectador a un asiento pre asignado.

No será hasta que lo coloquemos en un envoltorio dispuesto en una plaza de la gradería, nunca una butaca, que habremos ganado una localidad concreta. Nuestra puntualidad es la garantía del

¹³ Ariane Mnouchkine, *L'art du présent. entretiens avec Fabienne Pascaud*. Francia: Plon, 2005, p. 34 y 35.

¹⁴ Peter Brook, 1970, citado en Georges Banu (ed.). *Brook. Les voies de la création théâtrale*. vol. 13. Paris: Éditions du CNRS, 1985, p. 36.

¹⁵ Hélène Cixous, 'Le lieu du Crime, le lieu du Pardon' en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*. Paris: Théâtre du Soleil, 1987, p. 258; citado por Béatrice Picon-Vallin. ob. cit, p.68.

buen emplazamiento. Todo parece estudiado, pensado con celo para incentivar una determinada, original, ritualidad.

Nuestra llegada temprana al local nos va a dar tiempo para sumergirnos en el mundo que la compañía ha creado para nosotros; va a promover el encuentro. La sensación de formar parte de una comunidad, de espectadores, de constituir propiamente un público, es presente en el espacio vestibular del Théâtre du Soleil, un ámbito especialmente cuidado, cambiante, según la obra puesta en escena. Las mesas serán amplias, y así facilitarán la conversación de seres desconocidos hasta el momento, que solamente por estar ahí presentes se sienten unidos. La comida, el banquete, es un momento especial en el ritual del Soleil.



Espacio de Encuentro (Fotografía de Ekain Olaizola)



La comida (Fotografía de Antoni Ramon)

A mediados del Siglo de las luces, el año 1759, en la ‘Lettre sur les spectacles’, respondiendo al artículo ‘Genève’ de D’Alembert en la *Encyclopédie*, ‘et particulièrement sur le projet d’établir un théâtre de comédie en cette ville’, Jean-Jacques Rousseau lanza una diatriba contra el efecto pernicioso del teatro sobre las costumbres.¹⁶ Frente al teatro, donde la boca de escena separa dos mundos, el real del de la ilusión, y donde el espectador más aplaude cuanto más seductora es la apariencia, Rousseau defiende la fiesta comunitaria, un ejemplo de la cual son los banquetes de las sociedades ginebrinas. En cierto sentido los rituales del Soleil buscan introducir la festividad en el hecho teatral, revivir el sueño romántico de concebir el Arte como el reconstituyente de una comunidad escindida.

Tal vez sea esta voluntad de crear una comunidad de público y artistas la causa de abrir los camerinos *a la vista* de los espectadores, otra singularidad de los espacios del Soleil en la Cartoucherie. No se trata de los camerinos del actor, actriz diva, ante el cual se agolpan los admiradores, tal como reflejan las películas de Hollywood. Ni tampoco de la estancia íntima, de construcción del personaje, del actor stanislavskiano. En la sala del

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau. *Lettre à M. d’Alembert sur son article Genève*. Paris: Flammarion, 1967; 1759.

Théâtre du Soleil la visión de la actriz, del actor, no deja de generar una sensación paradójica. Por un lado, une artista y espectador, por otro, la visión del personaje antes de que entre en escena no deja de tener un efecto distanciador, brechtiano.



Camerinos

(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Coulisses_du_Theatre_du_Soleil_2010)

Para el Soleil el teatro es un espacio y un tiempo de encuentro, del público consigo mismo y con la obra de arte, pero no solamente. En la misma dirección, el trabajo propiamente teatral de la troupe se construye también como un encuentro de géneros y tradiciones teatrales, entre las que se privilegian las de un fuerte componente popular. Así, y fijándonos en la interpretación, a las actrices y actores del Soleil les agrada explorar técnicas que se sitúan en los confines de las del oficio teatral más académico.

Los payasos en *Les clowns* (1969), la primera creación colectiva del grupo, es un ejemplo de esta línea de trabajo. Fruto de más de diez meses de improvisaciones, de ensayos, la obra se gestó durante la fructífera estancia en las Salinas de Arc-et-Senans. Tal como Ariane Mnouchkine reconocía, y ya se ha hecho notar, la

heterotopía de Claude-Nicolas Ledoux dio fuerzas para dar el salto. Nunca mejor dicho, '*Les clowns* demandaient des qualités pas seulement acrobatiques, mais athlétiques'.¹⁷

La Commedia dell'arte en *L'Age d'or, première ébauche* (1975), donde se trabajó en la confección de máscaras, un medio de expresión que a partir de entonces formará parte del *estilo*, denominémoslo así, de la compañía, o el cabaret en *Mephisto* (1979), muestran las preferencias del Soleil por el teatro popular. En esta vía, las actrices y actores del Soleil manipularán marionetas pequeñas y grandes en *1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. Se convertirán en marionetas humanas, tal como recoge el propio título de la obra en *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs* (1999). O interpretarán como actores de cine mudo en *Les naufragés du Fol espoir (Aurores)* (2010).

Con los años, un cierto orientalismo se instala en la obra del grupo, un gusto ya presente en los años jóvenes de Ariane Mnouchkine. En una de sus conversaciones con Fabienne Pascaud, la Mnouchkine cuenta la función iniciática de su viaje a Oriente de 1963. La joven Ariane de 24 años necesitaba una ruptura, y con la edad confiesa que si no hubiera partido entonces, jamás lo hubiera hecho. 15 meses recorriendo Asia: Japón, China, India, Nepal, Camboya, donde no puede entrar; descubriendo el Katakali, el Nô, el Kabuki: 'Voilà le théâtre que je voulais'.¹⁸

El kabuki en el ciclo de los Shakespeare (1981-84); las marionetas, como ya se ha comentado, en *Tambours sur la digue* (1999); o la historia, la política en *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi de Cambodge* y en *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*: el teatro nos introduce en tradiciones extranjeras, en principio extrañas, que tras asistir a la obra dejan de serlo.

¹⁷ Ariane Mnouchkine en el documental *Les Clowns*, 'Théâtre d'aujourd'hui', emisión de L. De Guyencourt, realización de J. Brard, ORTF, 1969, Doc. INA, 2006; citado por Béatrice Picon-Vallin. ob.c it., p. 33.

¹⁸ Ariane Mnouchkine. *L'art du present*. ob. cit., p. 49.

Obra de Arte Total

‘Aportemos toda nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad a 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’¹⁹

Crear la *Gesamkunstwerk*, la Obra de Arte Total, reformulando el concepto engendrado por Richard Wagner, era la aspiración originaria de la Bauhaus de Weimar en 1919.



Espacio de Trabajo (Fotografía de Ekain Olaizola)

Pero, aunque aparentemente pueda pensarse que el encargo de dar satisfacción a esta voluntad se dirigiera a la Arquitectura, lo cierto es que en la Bauhaus el taller de arquitectura no se abre hasta 1927, y es efectivamente el Teatro quien recibe la misión de asegurar la integración de las artes, ya que el trabajo teatral es análogo al arquitectónico. Tal como expresa el propio Walter Gropius en 1923: ‘L'oeuvre théâtrale, en tant qu'unité orchestrale, est intimement apparentée à l'oeuvre d'Architecture. Comme dans l'oeuvre d'Architecture toutes les parties abandonnent leur propre Moi au profit d'animation collective supérieure de l'Oeuvre Totale, ainsi dans l'oeuvre théâtrale se concentre une multitude de

¹⁹ Walter Gropius. ‘Manifiesto fundacional de la Bauhaus’, en Hans M. Wingler. *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919-1933*. 1919, Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 41; v. o.: 1919.

problèmes artistiques, selon cette loi spécifique, au profit d'une nouvelle et plus grande unité'.²⁰

En las naves de la Cartoucherie la ideología utópica de la Bauhaus de Weimar, desprovista de su carga mística y construida, se convierte en heterotopía. Qué es el Théâtre du Soleil sino una Bauhaus, una Casa de la Construcción, una casa de constructores? A la llegada de la troupe en 1970, las naves de la Cartoucherie ofrecían el espacio, la proximidad necesaria para el trabajo de creación colectiva. El Teatro-Taller que precisaba el Théâtre du Soleil lo encontró en la Cartoucherie. La estructura de los antiguos pabellones podía adaptarse a almacenes, talleres de escenografía, vestuario o utillaje, o a espacios de oficinas o cocinas y comedores. La cocina, el comedor de la compañía con una mesa vasta donde comer o entablar una conversación, dialogar, son espacios tan importantes como los talleres o la propia sala teatral. Artes, oficios, industria constituyen el cuerpo orgánico que da vida al teatro. Y entre ellas, la música, que con la llegada de Jean-Jacques Lemêtre irá adquiriendo un papel transcendente en la dramaturgia de las obras de la compañía.

‘LOS INSTRUMENTOS MUSICALES’ serán tratados como objetos y como parte del decorado.

Por otra parte, la necesidad de actuar directa y profundamente sobre la sensibilidad por intermedio de los órganos invita a a la búsqueda, desde el punto de vista de los sonidos, de las cualidades y vibraciones sonoras absolutamente nuevas (cualidades de que carecen los instrumentos musicales actualmente en uso) y obliga a rehabilitar instrumentos antiguos y olvidados, y a crear otros nuevos. Obliga, asimismo, a buscar, fuera de la música, instrumentos y aparatos basados en combinaciones metálicas especiales, o en aleaciones nuevas, y capaces de alcanzar un nuevo diapason de la octava, producir sonidos o ruidos insoportables, lancinantes.²¹

Las palabras lacerantes del primer manifiesto de *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud paren haber dictado el trabajo de Lemêtre. 250 instrumentos en escena habían en *L'Histoire*

²⁰ Walter Gropius, 1923, citado por Erich Michaud. *Théâtre au Bauhaus (1919.1929)*. Lausanne: La Cité, L'Âge d'Homme, 1978, p. 68.

²¹ Antonin Artaud. ‘El teatro de la crueldad. Primer manifiesto’, en *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 4ª edición, 1990, p. 108; v. o.: 1938.

terrible...entre ellos el 'percuphone', una inmensa vihuela de aluminio con ruedas binarias, ternarias y quinaras, que creaba todos los sonidos de la guerra: los B-52, los helicópteros, las bombas, las minas, los tiros de artillería y de las armas automáticas. Un universo instrumental rodeaba al músico, bañado de sudor que su ayudante debía secarle con un inmenso pañuelo. En palabras de Lemêtre, la música, como la escenografía 'se bate' por el teatro. Artaud, por fin, descansaba en paz en su tumba.

La arquitectura

'Porqué una fábrica es un lugar teatral mejor que otros? ¡Porque está hecha para alojar creaciones, producciones, trabajos, invenciones, explosiones!'²²

En el artículo 'L'abri ou l'édifice', Antoine Vitez supo captar muy bien la condición antitética que puede asumir la arquitectura de los teatros, bien de edificio 'perfecto instrumento técnico',²³ más o menos monumental, signo elocuente que busca distinguirse, bien de refugio que abriga la actividad teatral. El año 1978, cuando se publica el texto, Vitez, director, actor, pedagogo del teatro, acababa de instalarse en un antiguo granero de la población de Ivry. En el escrito, repasando la experiencia de la intervención arquitectónica en aquel espacio, confesaba: 'Si hubiese sido más lúcido, más atento, más inteligente (en sentido propio), habría pedido un acondicionamiento mínimo de la granja. En lugar de la transformación en un bonito teatro, habría impuesto la utilización bruta, de tipo campamento, si se quiere'.²⁴

Vitez se lamentaba, 'Normalizamos un lugar que tenía un interés en sí mismo. Teníamos un refugio, alzamos un edificio. La distinción tiene su importancia. Finalmente, sólo existen dos tipos de teatro; el refugio y el edificio. En el refugio podemos inventarnos espacios de ocio, mientras que el edificio impone de entrada una puesta en

²² Ariane Mnouchkine en Gaele Breton. *Théâtres*. Paris: Éditions du Moniteur, 1990, p. 16.

²³ Antoine Vitez. 'L'abri ou l'édifice', *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 199, 1978, p. 24. Una traducción castellana del texto se encuentra en: www.espaciosescenicos.org/filter/arch/El-refugio-o-el-edificio-Antoine-Vitez

²⁴ Ob. cit., p. 25.

escena’.²⁵ No es casual que el texto apareciera en el número monográfico dedicado a ‘Les lieux du spectacle’, que Christian Dupavillon preparó para la revista *L’architecture d’aujourd’hui*. Ya hemos señalado como Dupavillon, amigo y colaborador de Jack Lang, el futuro ministro de Cultura, el año 1970 había jugado un papel clave en la entrada del Théâtre du Soleil a la Cartoucherie.



La entrada a la cartoucherie (Fotografía de Ekain Olaizola)

Las naves de la Cartoucherie ofrecían el refugio buscado por una compañía, el Soleil, que como ya hemos observado quería situarse al margen del teatro a la italiana. Desde sus inicios, el grupo había rehuido los teatros. El año 1967, *La cuisine*, su primer gran éxito, se representó en el Circo Medrano de Montmartre. En las escenografías del Soleil, tan solo en *Mephisto*, adaptación de la novela homónima de Klaus Mann, aparecía una boca de escena, y era precisamente la del escenario del teatro oficial nacionalsocialista.

Las naves ofrecían el *lugar justo*,²⁶ preparado para acoger cualquier propuesta escénica, configuraban un espacio vacío, aunque no neutro. ‘On transforme ce lieu chaque fois, mais on ne démarre jamais de zéro. On ne détruit pa tout pour recommencer (...) Un jour, pour *Le Caravansérial*, on a coupé le plateau au bulldozer, et on s’est rendu compte qu’il y avait la strate des *Atrides*, dessous l’*Indiade*, dessous *Sihanouk*, etc. C’était très

²⁵ Id.

²⁶ El concepto ‘lieu just’, de filiación brookiana, es utilizado por Jean-Guy Lecat, durante años director técnico de las Bouffes du Nord, y explorador de los lugares donde poner en escena las obras de la compañía de Peter Brook. La experiencia de Lecat se compila en: Andrew Todd y Jean- Guy Lecat. *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba, 2003.

émouvant'.²⁷ El tratamiento del lugar teatral del Soleil rehúye la *black box*, la tabula rasa.

El espacio escénico es importante para la dramaturgia del Théâtre du Soleil; y tal vez precisamente por ello la compañía ha ido variando el enfoque de sus propuestas. Así, en las obras del ciclo de la Revolución Francesa (la ya citada 1789 y 1793). '*La cité révolutionnaire est de ce monde* las acciones simultáneas rompen la visión unitaria del espectáculo y envuelven al público. La sala ha de ser transformable, pero no por ello debe convertirse en un teatro-máquina. La técnica se usa, pero no se exhibe; como en *L'Âge d'or*, cuando para formar la topografía accidentada del espacio escénico las excavadoras entraron en la sala, sin que ello se hiciera notar en el lugar teatral, que parecía ser obra de la naturaleza.

En 1975, el espacio de *L'Âge d'or* era bien distinto del de las puestas en escena anteriores. Las dos naves se mostraban como un ámbito único en el que las bombillas del techo recordaban un entoldado, una carpa, un lugar festivo. Y como si una lluvia de meteoritos hubiera caído del cielo, en el suelo aparecían nueve cráteres. Actuando en ellos, los actores Soleil les sacaban el máximo partido dramático. Incluso los muros se convertían en un espacio escénico posible. El público debía decidir por él mismo donde se situaba.

Si la transformación del lugar teatral de los primeros montajes causaba sorpresa, extrañeza al público, con los años, el espacio frontal pareció imponerse en los montajes de la compañía. Desde las representaciones de Shakespeare (10.12.1981: *Richard II*; 10.6.1982: *Le nuit des rois*; 18.1.1984: *Henry IV*) se acentúa la puesta en valor del gesto, ya presente en obras anteriores, y con ella la frontalidad. Pero la historia del grupo no se para, en *Les Éphémères* (2006), por ejemplo, cuando la escena frontal parecía bien instalada, inamovible, el espacio escénico se convierte en longitudinal, con el público situado a banda y banda en unas empinadas graderías. '*La Cartoucherie se transforme à chaque spectacle. Le bar est ici, puis il est là, puis encore ailleurs, mais ce n'est jamais gratuit (...) C'est lié aux qualités d'un lieu comme la*

²⁷ Ariane Mnouchkine, conversación con Jean Chollet, *Construire pour le temps d'un regard: Guy-Claude François scénographe*. Nantes: Fage, 2009, p.82; citado por Béatrice Picon-Vallin, ob. cit., p.58.

Cartoucherie qui n'est pas un théâtre, mais un grand hangar, qui nous laisse donc toute liberté'.²⁸

Un refugio y no un monumento, un abrigo donde lo extraño, lo extranjero se convierte en familiar. Unos espacios no solamente de representación y de creación, sino también de acogida. He aquí lo que convierte a la Cartoucherie del Bois de Vincennes en una real ciudad del teatro. Un lugar de encuentro donde, sin confundirse, Arte y Vida se aproximan. Un lugar real donde todo es posible, y donde diferentes grupos se han ido instalando, abriendo espacios escénicos: el Aquarium, la Tempête, l'Epée de Bois, el Chaudron. Una ciudad viva, solidaria.

²⁸ Ariane Mnouchkine. *Ariane Mnouchkine*. Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers. 2009, p.65.