

L'observatori de teatres en risc i el Teatre-circ Apol·lo de Vilanova i la Geltrú

Antoni Ramon Graells

El mes de juny passat se celebrà la Quadriennal de Praga. Defugint exhibir el més espectacular transatlàntic avarat els darrers quatre anys, la secció d'arquitectura teatral de la delegació espanyola proposà crear un *observatori de teatres en risc*. El manifest fundacional començava: «La majoria de nosaltres, gent de teatre, veiem, en el dia a dia de la nostra feina, llocs teatrals: teatres, però a vegades també espais de potencial escènic, que ens fan l'efecte d'estar en situació de risc. Sovint és el seu estat d'abandó el que fa témer que un "accident" acabi amb la seva existència. Altres vegades és el creixement de la ciutat sota la lògica mercantilista la que els amenaça. Fins i tot, de tant en tant, no és més

que la desídia la que els fa vulnerables. Però una bona part d'aquestes arquitectures mereixerien ser rescatades per a ús i gaudi de la comunitat. Les raons per preservar aquests espais no han de dependre necessàriament de la seva qualitat arquitectònica, ja que també poden provenir del seu valor urbà o patrimonial: històric, social... i, sobretot, de la seva capacitat d'allotjar l'esdeveniment teatral. L'*observatori de teatres en risc* vol ser un punt de recollida d'informació sobre aquestes arquitectures teatrals amenaçades.» I ves per on, el jurat declarà desert el premi d'arquitectura i donà el diploma honorífic a l'*observatori*, "per la seva originalitat i per l'esperit del manifest."



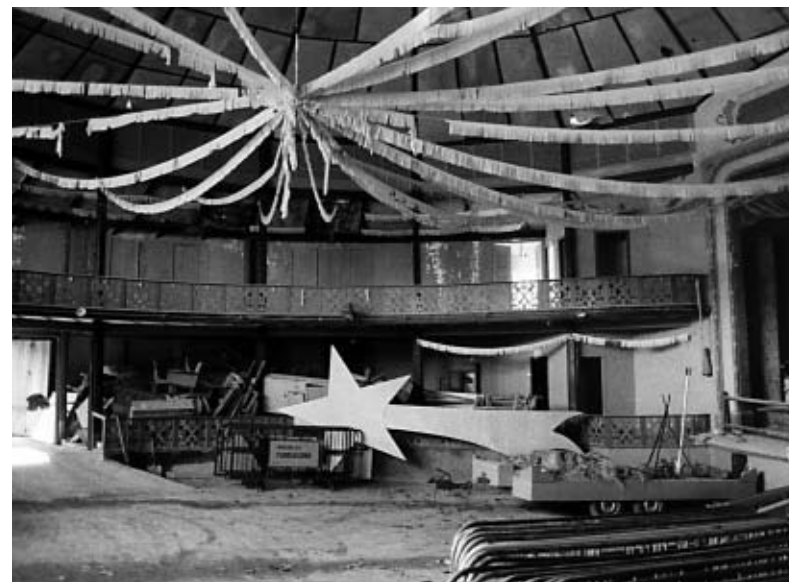


Una trista història, la del Teatre-circ Apol·lo de Vilanova i la Geltrú, havia desencadenat aquesta iniciativa.

*

Quan tenia vint-i-dos anys era un becari d'allò que aleshores se'n deia *càtedra*; els departaments universitaris encara no s'havien inventat, i jo ordenava treballs de l'assignatura Composició III, que Ignasi de Solà-Morales dedicava a estudiar algunes

tipologies arquitectòniques, en concret els teatres. Una petita col·lecció de fotografies em va venir a les mans, entre elles hi havia les de la sala que encapçala aquest escrit. Per què em varen quedar gravades a la memòria resident no ho sé pas, tal vegada fou per la força de la forma circular d'aquella sala, o potser per l'atracció de l'espai buit, amb unes poques andròmines que li donaven un cert aire nostàlgic. Va passar el



temps, més o menys uns quinze anys, era professor a l'escola i donava les classes de la mateixa assignatura. Fins aleshores havia proposat als estudiants bé l'anàlisi, bé el projecte d'un teatre, però el curs del 1995 em vaig decidir a plantejar un altre tipus de treball: dissenyar una escenografia... i aleshores el record del Teatre Apol·lo va reaparèixer. Tenia ganes de trobar una població on els estudiants poguessin escollir entre diver-

sos espais per a representar l'obra que havien de dur a escena, i també volia que no tots fossin teatres a la italiana. Vilanova oferia els llocs ideals: el Teatre Principal, l'Apol·lo i un espai anomenat La Sala, cobert amb voltes, algunes mig derruïdes, que ens va donar a conèixer Bienve Moya, treballador de l'Ajuntament que va posar a la nostra disposició tots els seus coneixements de la història i el present del món teatral de Vilanova. Conscient de

les meves limitacions a l'hora de conduir un exercici com aquell, vaig demanar col·laboració a Quim Roy, que va orientar i corregir el treball dels estudiants i li va dir a Sergi Belbel si també podia participar-hi. En Sergi va escollir la *Fedra* de Racine com a obra per posar en escena. Després d'aquesta experiència, Iago Pericot va intervenir activament en el programa de l'assignatura durant un munt de cursos, i el darrer hi ha estat Sílvia Ferrando.

Aleshores ja coneixia Jean Guy Lecat, director tècnic de les Bouffes du Nord i explorador a la recerca de llocs teatrals per a la companyia de Peter Brook, i vaig pensar d'aprofitar alguna de les seves visites a Barcelona per portar-lo a Vilanova i saber què li semblava el Teatre-circ Apol·lo. Anys després, Jean Guy va posar per escrit les seves impressions en un informe sobre les possibilitats escèniques de l'Apol·lo que finalment l'Ajuntament de Vilanova ens havia encarregat:

«Fa alguns anys, un amic arquitecte va desitjar mostrar-me, a Vilanova, un teatre-circ, així com un conjunt

d'edificis abandonats. Al primer cop d'ull ens va seduir l'originalitat i la qualitat d'aquelles arquitectures en ruïnes i vam pensar que tenia un cert interès salvar-les.

En els darrers trenta anys he visitat prop de dos mil espais arreu del món amb l'objectiu de transformar-ne una part per rebre-hi els espectacles de diferents directors d'escena, com Jean-Louis Barrault o Peter Brook. Després d'haver-hi representat, molts varen ser demolits i alguns han restat abandonats i tancats. Però molts d'altres, després d'una rehabilitació/ restauració més o menys afortunada, continuen essent instruments útils, com The Tramway a Glasgow, El Mercat de les Flors a Barcelona, Ostre Gasvaerk a Copenhagen, o Die Kampnagel a Hamburg. Això no obstant, aquests espais tenen un handicap considerable: la seva edat. Molts d'aquests "llocs del passat" resten presoners de la seva forma, de la seva estètica i de la seva situació dins la ciutat. Arran d'això sorgeixen algunes qüestions mil vegades plantejades: cal guardar aquesta memòria?, és un obstacle per a les joves genera-

cions d'artistes?, com podríem fer-la evolucionar? A Itàlia, per exemple, 630 teatres tancats esperen que es prengui una decisió al respecte de rehabilitar-los; mentrestant s'han construït molts teatres nous. A França, on s'ha fet un treball considerable en direcció a la salvaguarda del passat, la resposta no sempre és clara; alguns espais són completament buidats, altres totalment restaurats. En tots els casos, la vida, les traces del passat damunt els murs, es perden. I és que la resposta ha de dependre de la pregunta: guardar aquest espai per fer-hi què? Si la pregunta està mal plantejada, la resposta naixerà emmetzinada.

Penso que l'èxit de l'arquitectura interior d'un espai antic depèn en primer lloc del delicat acord entre la forma i allò que conté. Per forma entenc la qualitat de la sala i la seva capacitat d'acceptar o de refusar, inspirar o neutralitzar l'activitat que acull. En particular, quan el projecte consisteix a transformar edificis del passat en espais d'espectacle, els murs i els sostres del passat esdevindran inseparables de les futures creacions dramàtiques o dels espectacles que rebran i

als quals hauran d'aportar vida. L'arquitectura i l'espectacle dependran estretament l'un de l'altra. El contenidor ha de ser suficientment viu per mantenir el públic animat. La forma ha de ser suficientment generosa i servicial per deixar desenvolupar la relació entre representació teatral i espectador sense obstacles; però si arquitectura o espectacle fallen, el resultat és mort i artificial. Abans que res, l'espai dramàtic ha de servir a les necessitats de la història contada. Alguns espais tenen, en si mateixos, la meitat d'allò que és necessari. Les seves proporcions, els seus materials, els seus colors ajuden a aquesta finalitat, però d'altres son, senzillament, enutjosos i lletjos. En aquest cas, el pitjor perill per a un edifici del passat, o històric, és esdevenir un museu.

Desgraciadament, massa espais restaurats per arquitectes són espais sense vida. Aquests arquitectes només veuen la forma de l'espai, sense comprendre que allò que fan és incomplet. En la major part dels casos, sembla que estiguin rígids i que la por els impedeixi acceptar la necessitat d'estar oberts al món de l'espectacle.

Es refugien en formes inflexibles i estructures i materials morts. La conseqüència és que molts dels espais recuperats refusin qualsevol temptativa de deixar que la vida respiri. Paradoxalment, altres espais transformats amb molta més humilitat han restat més vius, pels colors, les decoracions i els materials, i més humans, per les proporcions. Els espectacles que reben i la seva acústica estan, així, en perfecta harmonia amb els seus públics, com passa a l'avui molt cèlebre BAM Majestic Harvey de New York, al Théâtre des Bouffes du Nord i a La Cartoucherie de Vincennes a París.

Un espai d'espectacle —que podria ser pensat pels creadors com quelcom neutre, passiu, inanimat i subordinat, on puguin projectar les seves idees d'espectacle— ha d'estar permanentment obert a la vida en una perspectiva nova, exactament com el text d'una obra. L'evolució de les formes de l'espectacle ens força a tornar a centrar l'espai regularment. La societat ha canviat i hem d'escoltar les formes noves i refrescar les proporcions i els moviments com a única manera de mantenir units el públic, els actors

i l'espai, i així no envellir. Però, amb tristesa, hem vist al llarg del temps com l'acord entre la forma i els espectacles no sempre s'ha mantingut. Alguns espais que eren plens de poesia i imaginació han declinat gradualment cap a la sordidesa i la misèria. Dissortadament, d'altres també han caigut, però en la direcció oposada; després de transformacions successives i cares han esdevingut cada vegada més respectables, alhora que, en paral·lel i gradualment, anaven perdent el caràcter que els havia fet més interessants i més importants; diferents d'altres. El Mercat de les Flors n'és, ai las, un bon exemple. No cal considerar que un teatre sigui un temple. Un teatre és un lloc temporal i pràctic que també ha de tenir la capacitat d'inspirar i d'edificar. Però, per a un arquitecte, intentar construir un teatre tan noble i permanent com un temple és, a vegades, un objectiu.

En general, en els espais públics es nota que la presència humana està lligada a una constel·lació de factors, certament subjectius i canviants. Quan visito un espai, la decisió és extremadament simple. Puc dir:

“Aquest espai és impossible, no pot servir, té males proporcions, mala acústica, mals materials o mala atmosfera i no puc canviar-hi res.” O puc dir: “Aquí, el meu treball en part ja està fet.” És en aquesta alternativa que s'ha d'expressar el talent de les persones que han d'arranjar espais antics. Quan vaig visitar el Teatre Apol·lo per primera vegada, vaig quedar de cop impressionat per la seva sobrietat, fragilitat i, al mateix temps, per la seva presència. Les tres quartes parts de les emocions que en general cerquem en un espai consagrat a la música, al circ o al teatre ja eren allà. La qüestió no consistia sinó a “com organitzar-ho”, i a suggerir algunes idees per tornar a donar vida a aquell edifici i aconseguir que l'art i la tècnica anessin plegats.»

Quan Jean Guy escrivia aquestes paraules, l'octubre del 2004, l'estel de Natzaret de la primera imatge encara hi era, però hi havia molts més trastos i, a més a més, l'Apol·lo estava encerclat: de cases, de tanques. L'estat d'abandó era reflex d'un declivi, per deixadesa, per ignorar —o no considerar— els valors d'aquella arquitect-

tura, perquè prevalien altres qüestions. No obstant això, nosaltres almenys, percebíem la modernitat del teatre-circ. Aquest no hauria de ser vist com l'ós dels Pirineus, espècie en extinció que ha perdut el seu lloc i a la qual sols li queda que la protegeixin. Un teatre-circ és una tipologia moderna.

*

Per a les avantguardes artístiques dels inicis del segle xx, el circ podia redimir el teatre, dominat per la tradició «a la italiana», clausurat dins la caixa escènica oberta a la sala per l'embocadura. El circ trencava aquella paràlisi espacial. Era popular, arriscat, necessàriament perfecte. Valorava el cos humà, es deslliurava del monopoli del text. Ambulant, el circ es podia establir de manera permanent a la ciutat, precisament en els teatres-circ. A Barcelona, el Teatre-circ Barcelonès (1853-1944) s'ubicà a la part baixa de les Rambles, a la Plaça Catalunya també se n'instal·là un (1879-1895), i prop del Paral·lel hi havia l'Olympia, inaugurat el 4 de desembre de 1924 a la ronda de Sant Pau i anomenat el Liceu del Paral·lel.

Local polivalent, s'hi feia circ, òpera, sarsuela, teatre, boxa, mítings... per a 6.000 espectadors asseguts en còmodes localitats. Amb un escenari elevat, tenia una pista de terra que es podia transformar en una piscina on cabien 300.000 litres d'aigua. Les sessions d'un teatre-circ podien desplegar una seqüència de gèneres diversos: drama, «bailable español», «lindísimas comedias», comèdies de màgia, concerts, «mimocoreografies», «melo-mimo-drames» com *El delirio ó sea las consecuencias de un vicio*, «bailes nacionales», sarsueles. En un teatre-circ actuaven, a més d'actors, excèntrics, gimnastes, il·lusionistes, «intrépidos paracatistas», «caricatos», «liliputienses», cantants de *singer*. Però a l'Olympia, per exemple, també s'hi va representar el 23 de maig de 1896, *La casa de muñecas*: «Comedia dramática social, en tres actos y prosa, del célebre escritor escandinavo E. Ibsen». El 28 de febrer de l'any 1947, l'Olympia s'enderrocà, com la majoria dels teatres-circ; com els de Reus, Alacant, Alcoi, Dénia o València, si no vaig mal fixat, i segurament me'n deixo algun.

Un teatre-circ allotjava, tal com s'ha explicat, un amplí ventall d'obres, i per tant era lògic que constituís, com el mateix nom ja indicava, una tipologia híbrida.

*

El món del teatre sovint ha percebut els espais nous com a freds, llisos i sense ànima, i ha valorat en els llocs antics un encant i una vida que molts artistes cerquen. Recuperant l'Apol·lo de Vilanova s'oferia la possibilitat de tornar a la vida un lloc on el temps passat, com damunt el rostre d'un vell, havia deixat traces de vida. A l'Apol·lo, el lloc teatral i l'espai escènic podien arribar a confondre's i el conjunt esdevenir un lloc unificat i únic. No era necessari afegir-hi res per instal·lar-hi una orquestra o un espectacle. El volum de l'escena era molt interessant i suficientment vast per acollir-hi una gran part dels espectacles que es creen actualment; sols l'embocadura, de prop de sis metres i mig, era una mica estreta.

Amb Jean Guy Lecat vàrem treballar per definir les adaptacions necessàries que possibilitessin la reobertura

del teatre, explorant els usos diversos que podia allotjar: a l'Apol·lo es podia muntar un espai escènic a la italiana, o elisabetià, amb una part de l'escena mínimament equipada i un prosceni mòbil. Es podien representar espectacles per a infants, reduint fàcilment la capacitat de la sala i la proximitat entre les nenes i nens i l'espectacle; espectacles de dansa; concerts de música clàssica o popular; espectacles de cabaret amb possibilitat de disposar taules a la platea i a les galeries; espectacles de circ, tot tancant una part de l'escena.

A partir d'aquest tipus genèric de programa es podien establir algunes directrius generals d'obra que conduïssin a agençar l'estat del teatre: reparar els sostres, fer una nova escena moderna... Certament, l'Apol·lo havia d'adaptar-se a la normativa existent: d'accessibilitat i, sobretot contra incendis... Unes obres que haurien permès restablir la dignitat a una arquitectura, fer possible que servis per a allò pel que va ser creada. Tal vegada pugui semblar que un cert romanticisme impregna aquestes paraules. No ho penseu pas, no és nos-

tàlgia d'un passat, sinó, al contrari, convenciment del potencial d'ús per a la comunitat d'espais com aquest, en el present i el futur.

*

Pena, però sobretot ràbia, ens causà la mort de l'Apol·lo, incendiat poc després d'haver lliurat a l'Ajuntament, el desembre del 2004, l'informe que ens havia encarregat. Mort per negligència. Tal vegada l'*observatori de teatres en risc* sigui útil per evitar casos com aquest.

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

[www.theatresatrisk.org]