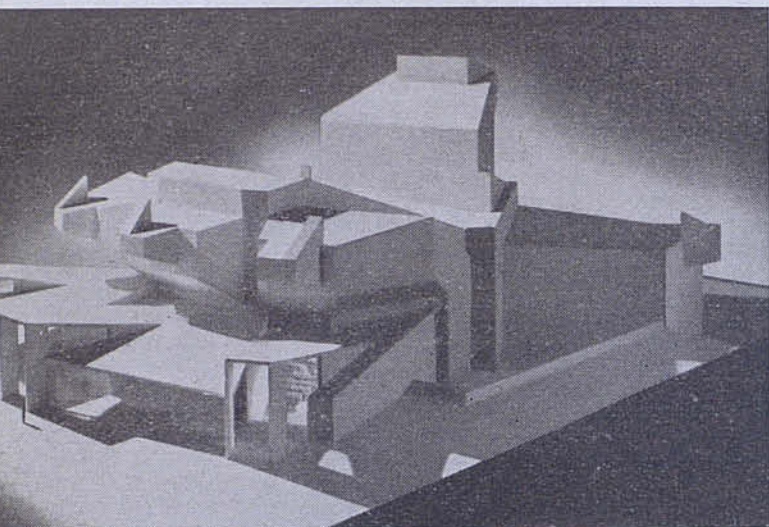


El teatro ideal



Desde 1958, la Fundación Ford ha venido prestando diferentes tipos de ayudas y becas a muchos escritores teatrales, directores escénicos, actores, compositores, etc., dentro de su Programa de Humanidades y Artes.

En 1959, y llevada por el deseo de estimular a arquitectos, proyectistas y gente de teatro en general, al estudio del diseño teatral, después de varios contactos con personalidades del ambiente escénico, la Fundación Ford puso en relación una serie de arquitectos y escenógrafos escogidos. Les facilitó asimismo su colaboración, para que unos y otros pudiesen, por una vez, desarrollar sus ideas propias sobre el teatro ideal, sin las trabas que generalmente representan los factores económicos o administrativos. Desde luego dicha Fundación no pensaba construir ninguno de los proyectos que se producirían pero deseaba con ello llamar la atención del público interesado.

La Federación Americana de las Artes aportó también a este Programa su colaboración y se comprometió en organizar una exposición itinerante que había de durar dos años y que daría a conocer los mejores proyectos.

De éstos, ocho fueron seleccionados y luego publicados en un volumen, muy bien editado, titulado «El teatro ideal: ocho conceptos».

Damos a continuación una somera información sobre cinco de estos teatros, los cuales nos han parecido ser destacables por su enfoque particularmente original, si bien consideramos que los ocho teatros seleccionados eran todos singularmente interesantes y bien concebidos.

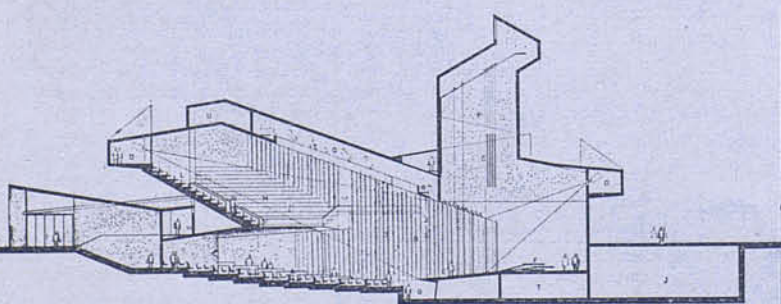
Teatro núm. 1

Arquitecto: Paul Rudolph

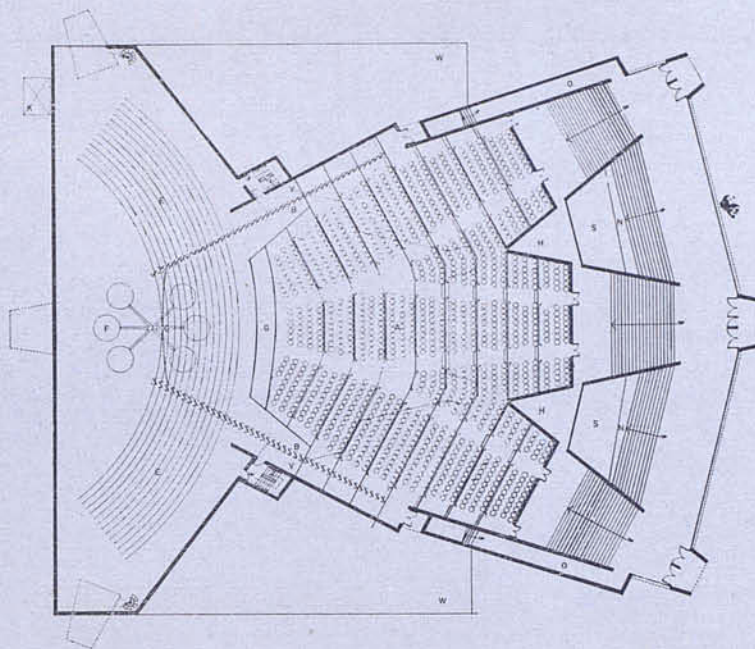
Escenógrafo: Ralph Alswang

Teatro con capacidad para 2000 espectadores, proyectado de tal manera que pueda permitir una nueva forma de representación teatral por medio de una combinación de técnicas cinematográficas y una actuación real. Al proporcionar un mayor campo de acción a la representación se aumentan las oportunidades tanto para el escritor teatral como para el actor. Se podría tener así al mismo tiempo la imagen objetiva y la imagen subjetiva de la escena, viendo al actor en acción y a su alrededor, proyectado, lo que éste está viendo dentro de su mente.

Según opinión de Peter Larkin la proyección indica el camino que ha de seguir en el futuro la escenografía, pero actualmente la utilización de la proyección en producciones teatrales es casi inexistente y sólo



se han hecho algunos experimentos en teatros universitarios o de estudio, sin que se haya llegado nunca a sacar todo el partido posible de esta idea que presenta por el momento serias dificultades. Entre ellas cabe destacar la longitud de teatro que precisa la proyección. Cuanto más corta se hace la distancia desde el proyector hasta la imagen, más distorsionada queda ésta. Esta falta de espacio pone los focos zonales y la imagen proyectada en una proximidad peligrosa, debiendo pues la luz del proyector tener una potencia tal que no quede borrada



por aquéllos. Esta potencia normalmente tendría que quemar la cinta, pero esto podría ser evitado con refrigeradores, los cuales desgraciadamente producen ruido. Todos estos problemas son los que ha querido plantearse y resolver este teatro, cuya forma externa está estrictamente determinada por las exigencias de las funciones particulares del interior, patentizadas en el exterior. Seis cabinas de proyección permiten una total flexibilidad al poder proyectar desde cualquier punto del edificio. El volumen central alto se destina a las bambalinas y al telar para las pantallas móviles y los bastidores.

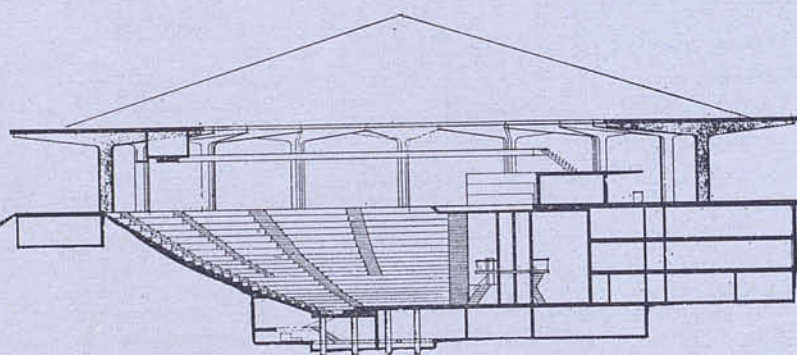
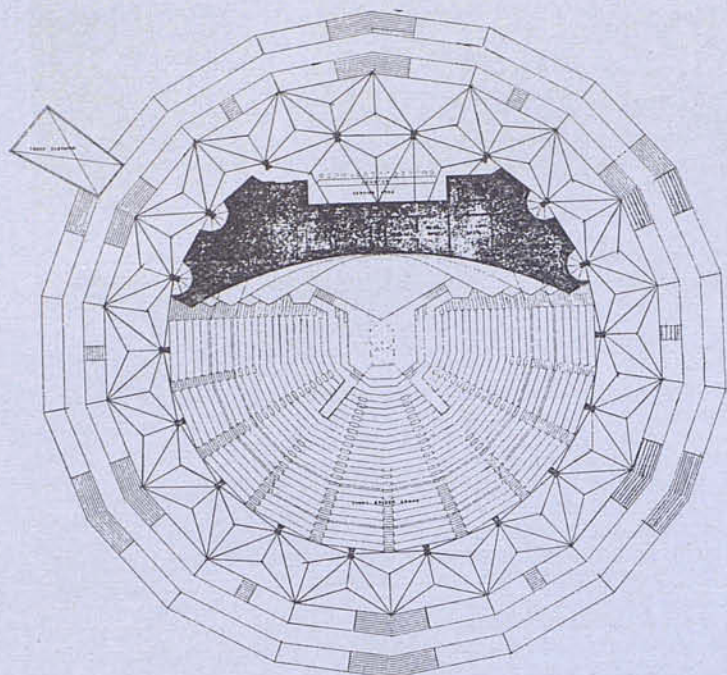
Teatro núm. 2

Arquitecto: Edward Durell Stone

Escenógrafo: Eldon Elder

Teatro al aire libre con capacidad para 2000 espectadores, con cubierta movable y escenario adaptable. Se ha pretendido crear una atmósfera festiva, y si bien está proyectado especialmente para representaciones de obras de Shakespeare, es apropiado también para obras clásicas contemporáneas y para conciertos. El pabellón está levantado sobre un podio bajo, rodeado por un estanque. La construcción abierta, ligera, es autoestable y fue proyectada de manera que pudiera ser accesible desde cualquier punto del parque. Para evitar las aglomeraciones en los momentos de entrada y salida, seis escaleras proporcionan un fácil y rápido acceso hasta el paseo cubierto desde el cual se baja al patio de butacas circular, en forma de cuenco. Las butacas de la última fila están a 22,8 m. de la zona de actuación, por lo cual cada uno de los espectadores goza de condiciones ideales de visión y de audición. El escenario, por tres de sus lados, penetra en medio del auditorio para que el público participe lo más intensamente posible de la acción escénica. Sin embargo, una pared cierra el cuarto lado de manera que el actor no actúa nunca de espaldas al público. Esta pared dirige el sonido hacia el interior de la sala.





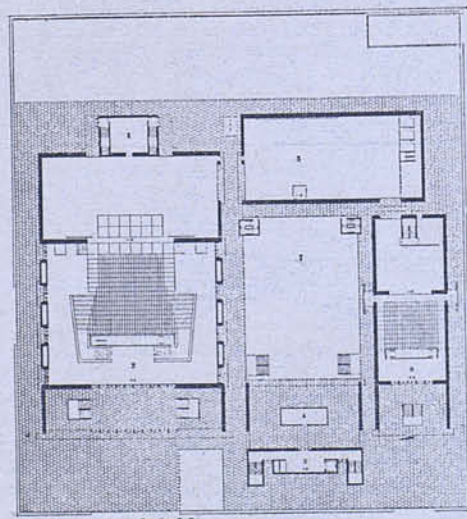
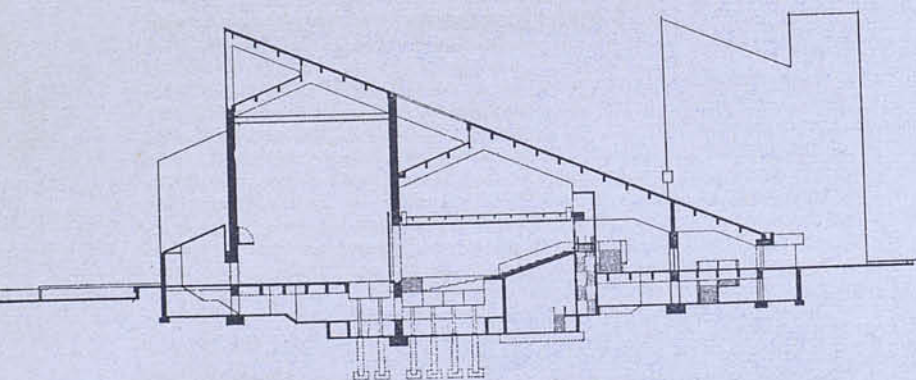
Teatro núm. 3

Conjunto de edificios para escuela dramática

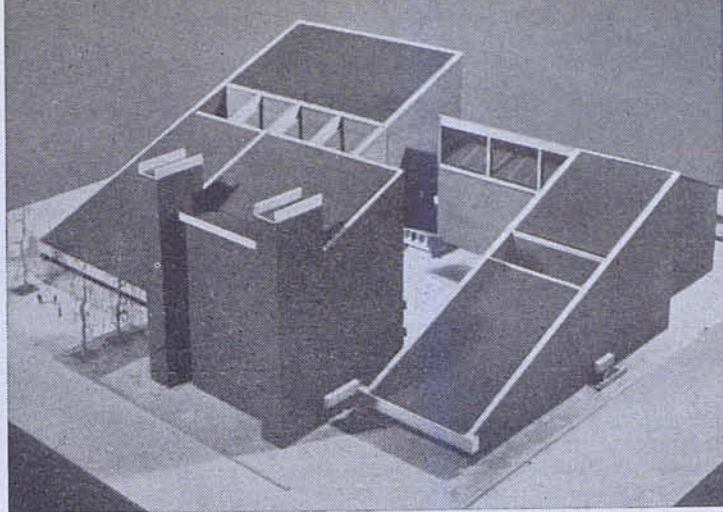
Arquitecto: Paul Schnoekher

Ingeniero-proyectista: George C. Izenour

Este conjunto se destina a una escuela dramática y sus locales deberían llenar las múltiples necesidades que un conjunto de este tipo precisa: ensayo, representación, estudios escenográficos, clases y administración. Se prevén pues tres salas de teatro: una, la principal, para representaciones de cara al público, otra para teatro experimental y la



otra para estudio. Se intentó lograr el módulo espacial más eficiente que permitiese la utilización más flexible y más económica de las zonas de actuación y de las zonas dedicadas a los espectadores. El teatro de estudio no ha de ser utilizado por el público sino sólo para las clases de actuación, presentación y estilo. El teatro principal estaría casi continuamente utilizado durante todo el año. Los estudiantes permanecerían tres años en la escuela: al graduarse



cada año un tercio de los alumnos, los otros dos tercios permanecerían formando el núcleo de la compañía teatral de la escuela.

Era arquitectónicamente obligado que se aislaran las diferentes actividades suficientemente tanto desde el punto de vista del sonido como de la visión.

Se han de poder utilizar todas las dependencias al mismo tiempo sin que se estorben. Es interesante observar la «geometría rectilínea», la idea tridimensional, tanto del interior como del exterior de este conjunto teatral y compararla con las soluciones de los demás proyectos.

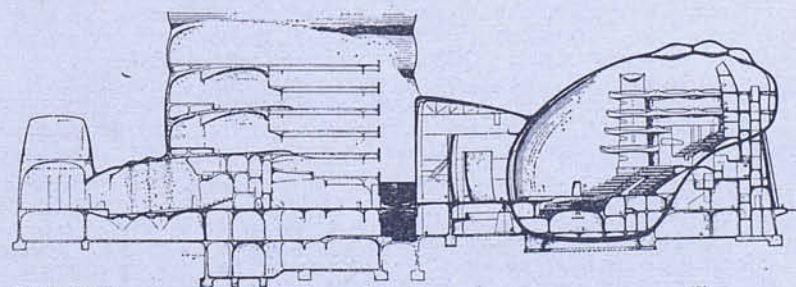
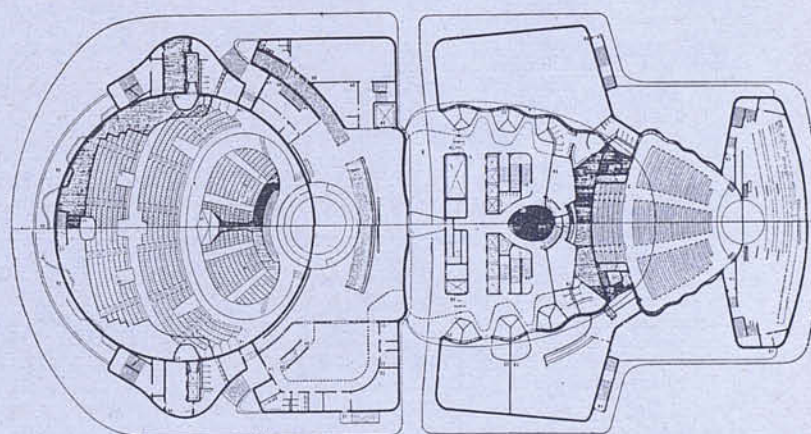
Teatro núm. 4

El Universal: un centro teatral urbano

Arquitecto: Frederick S. Kiesler

No se trata únicamente de un teatro sino de un conjunto de locales que harían rentable esta construcción. El teatro principal tiene capacidad para 1600 espectadores; detrás de su escenario se encuentra el «foyer» de otro teatro más pequeño (600 espectadores), sirviendo también dicho «foyer» de vestíbulo principal de un rascacielos de 30 plantas que se levanta sobre él. Este rascacielos comprende varias salas de teatro, pequeñas, con una capacidad de entre 120 y 300 espectadores, y estudios de radio y televisión, despachos para productores cinematográficos o gente de teatro en general así como plantas de exposiciones industriales o artísticas.

El teatro principal, el Universal, dispone de una infinidad de posibilidades en la utilización del sonido y de la visión habiéndose sustituido



Longitudinal Section

101

el antiguo telar por la proyección de imágenes. La parte baja del patio de butacas puede ser desplazada y vuelta a su primitiva posición mecánicamente en pocos segundos, aún estando ocupada, y dar lugar a una pequeña «arena». El Universal ofrece una gran variación de disposiciones del escenario, pues se transforma por medio de varios escenarios periféricos para su utilización en óperas, espectáculos de revista, obras teatrales, conciertos sinfónicos o corales. Para música de cámara o solistas la «arena» ofrece más intimidad. También se adapta, gracias a su facilidad de comunicación entre los diferentes niveles de la sala, para grandes concentraciones de público tales como asambleas o congresos. Pueden proyectarse en él, películas con perfectas condiciones y se han dispuesto en él las instalaciones técnicas precisas para transmitir proyecciones desde satélites, para poner en comunicación instantánea al público de la sala con los sucesos tal y como están sucediendo en el mismo momento. Dice su autor: «Es lógico que un edificio para un contenido nuevo tenga una forma y un método constructivo nuevos. Es opinable que pueda verse vino nuevo dentro de una

arquitectura vieja-moderna. El teatro Universal, así como el rascacielos, a pesar de ser construcciones de gran tamaño, están contruidos sin la ayuda de una sola columna ni viga. Están envueltos en cáscaras continuas de hormigón armado. Así se pone de manifiesto que la idea de la estructura exterior y la de la vida interna de este teatro intentan lograr una integración de sus fuerzas.

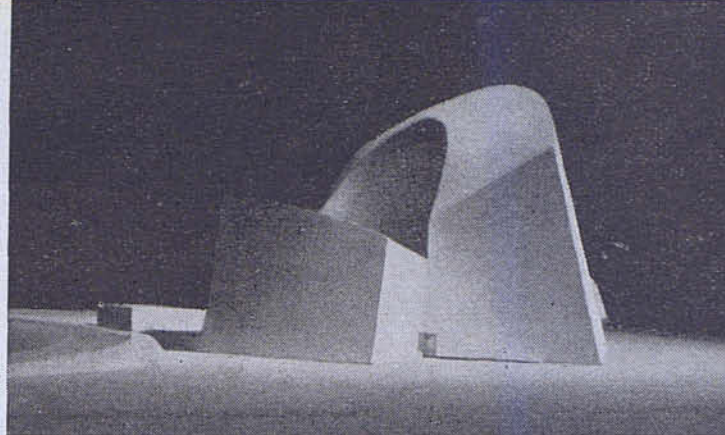
Teatro núm. 5

Arquitecto: Edward L. Barnes

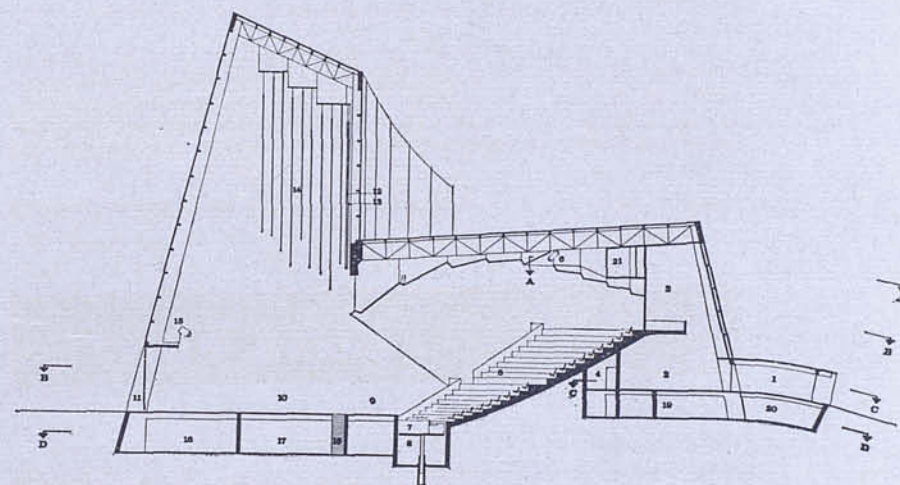
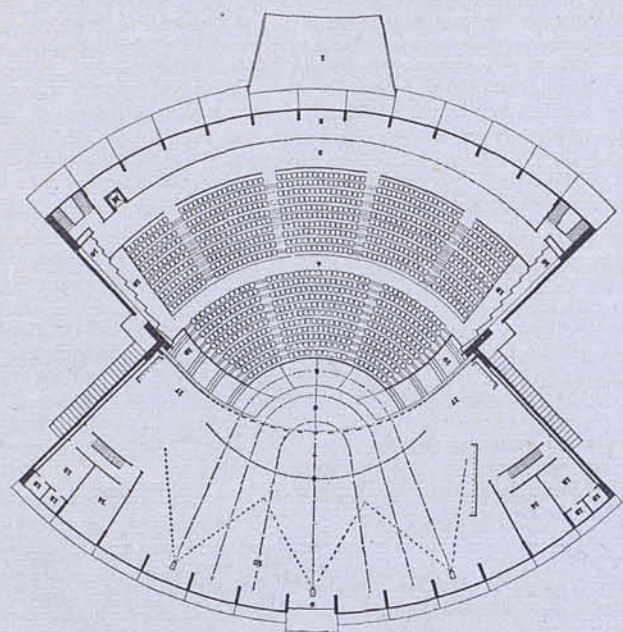
Escenógrafo: Jo Mielziner

Teatro para pequeñas obras musicales, óperas de «bolsillo», como pueden ser las obras de Gian Carlo Menotti.

Una cubierta abovedada hecha de paneles de madera de nogal, que baja hacia el escenario en voladizo encerrando al auditorio dentro de una concha acústica con resonancias clarísimas, fue la idea básica que determinó la forma de este teatro para obras musicales, para 1000 espectadores. Si bien podrían utilizarse decorados de tipo tradicional, el proyecto propone decorados que se tirarían detrás del centro de actuación del escenario, incluyendo al auditorio dentro de él. La ancha boca curva del escenario propiamente dicho, modulada por una pantalla vertical de tablillas controladas individualmente para permitir la variación



de abertura, al estilo del cerramiento de una cámara fotográfica, está destinada a permitir nuevas técnicas escénicas. Las tablillas permiten abrirse sobre escenarios laterales cuando la acción los requiere. El pre-escenario, debajo y en el interior del espacio formado por la concha, acústica, sería sin embargo el punto focal para la actuación principal y la actuación cantada. La boca curvada del amplio escenario determina la forma exterior del edificio. La alta construcción del escenario, parcialmente envuelta alrededor de la forma arqueada de la misma sala del auditorio no se alza separadamente por lo que no parece tan voluminosa como normalmente resulta. Los muros de hormigón pretensado, apoyados sobre un sistema de columnas de hormigón que soporta también las cubiertas atirantadas, están perforados por el menor número posible de aberturas, para expresar la interioridad de la actividad teatral que la hace ser como otro mundo.



Temas de actualidad urbanística y arquitectónica

Por Juan Margarit Serradell, Arqto.

El suburbio interior

Entre los cinco motivos juzgados como principales que mantienen en crisis el organismo estatal italiano promotor de la construcción de viviendas, el GESCAL (Case per Lavoratori), entidad que ha sustituido a la INA-CASA, se encuentra la resistencia que pone el mismo a aplicar nuevas fórmulas de actuación. La nueva ley de viviendas italiana estimula especialmente la labor de saneamiento de los cascos antiguos — suburbios interiores — de las ciudades. Es un problema urgente que se considera debería acometer a no más tardar el citado organismo después de tanta experiencia acumulada de barrios y polígonos en las periferias, con resultados discutibles y que enclaustran a la ciudad peligrosamente, apretujando en su interior hasta alcanzar densidades intolerables a la población obrera. Además se acusa a la GESCAL de que, en vez de experimentar en dicha empresa, le muestra recelo y hostilidad. En parte se comprende. Es mucho más fácil adquirir terrenos y construir casas, cómodamente, que vencer las dificultades que significan el insertarse en el tejido urbano para revitalizarlo y mejorar sus condiciones, especialmente sociales. Porque esto último significa nada menos que darse cuenta y controlar la evolución de las estructuras sociales y sus medios de expresión comunitaria, evolución mucho más rápida que la de las estructuras físicas que las albergan, y dominar el cambio de escala urbana que significa la ciudad de los grupos sociales con respecto a la de las masas.

Es una satisfacción el comprobar que son muchas las opiniones que consideran llegado el momento de atacar el problema del suburbio interior de las ciudades, tan grave o más que el de las barracas. Se empieza a comprender que dicho problema es algo más que un problema de tráfico, de ensanche de viales o de reconstrucción arqueológica o típica. Se empieza a apreciar como problema esencialmente de remodelación, de planeamiento de la forma respecto a las necesidades de la nueva estructura social y siempre con el patrón de composición a una debida escala urbana, que en Barcelona es de gran importancia ya que estamos encaminados a una estructura social que dista mucho de ser la más justa y la más adecuada para el crecimiento armónico y pacífico de cualquier conjunto urbano, lo que ha de ser el más grave problema que se presentará a la esperada revisión del Plan General de Ordenación.

El problema del suburbio interior engloba también el de las casas

ruinosas, que solamente se explica que estén habitadas por el problema de vivienda y transporte existente. Es el Madrid de los Austrias que se nos viene encima. Es el barrio de Santa Catalina barcelonés y el del distrito quinto, entre otros, que producen profunda preocupación al ver como albergan miles de familias en tugurios, desahuciados por el tiempo, que es un casero feroz e implacable. La mayor parte de estos suburbios están formados de trama urbana sin destacados monumentos dignos de conservación, sin ni siquiera edificios históricamente considerables que no se puedan fácilmente cuidar, lo que hace pensar en nuevos conjuntos de viviendas y plazas en lugar de callejones y «slums» donde tan mal vegetan los seres humanos.

En su resumen, «Situación general del urbanismo en España», del presente año, Pedro Bidagor al hacer el examen de las inversiones urbanísticas, habla de un plazo inferior a cinco años para abordar la totalidad de necesidades de crecimiento o bien detenerse en el porcentaje que resulte adecuado y comenzar a crear reservas de suelo y a atender la renovación de los cascos antiguos inapropiados. Es consolador que se intente dar fe de la existencia del problema y se inicie la busca de su solución sin que sistemáticamente se soslaye.

Evidentemente se trata de una operación que en la mayoría de los casos rebasa la capacidad de los Ayuntamientos implicados en ella, pero como se trata de acometer un problema que desborda el ámbito local, obliga al Estado, a través de los organismos competentes, a colaborar en la resolución de una empresa tan urgente como necesaria. Completar la iniciada para terminar con el barraquismo, ya que ésta por sí sola no significaría el fin del suburbio. La «banlieue», el «costello», no ceden. Y menos en el interior de las ciudades donde aumenta su carácter nocivo. Es el caso más auténtico y más triste de resistencia que se conoce. Siempre presente si no se acomete su desaparición.

Se empieza a sentir la necesidad de actuar sobre el suburbio interior. Tal reconocimiento ya es enfrentarse con él. El suburbio es el hogar de los que no quieren tenerle. Muchas gentes, de las que habitan las barracas, sueñan con un hogar; las del suburbio interior, no. La gente que no sueña con un hogar, tiene sus sueños perdidos. Quizás enseñarles a soñar en lo normal, en el esfuerzo y el pan de cada día, en el gran sueño de las cosas cotidianas — sea nuestra próxima tarea — difícil, sí, pero hermosa. Pensar en ella ya significaría bastante.