



## **El refugio o el edificio<sup>1</sup>**

**Antoine Vitez.**

**Traducción: Ivan Alcázar Serrat y Fadwa Trabelsi**

*Independientemente del tema que aborda, Antoine Vitez pone en ello la misma pasión tajante, la de una inteligencia incalculable. Transcrito íntegramente, su discurso sobre la relación entre el espacio teatral y su sentido (por no decir el sentido), con líneas rectas, vueltas y resaltes resulta revelador.*

*De Vitez se puede decir que experimenta mucho, que le quedan aún cosas por hacer. Director de escena, actor, pedagogo emérito (sus clases en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático son un laboratorio de donde salen jóvenes especializados y aguerridos), testigo lúcido y analista riguroso de la creación –tanto la de los demás como de la propia–, sus intervenciones en la vida pública son innumerables.*

*Al instalarse en Ivry decidió practicar "un teatro popular para muy poca gente cada la vez". Esto es hacer de la necesidad virtud. No tiene ni por asomo los medios logísticos de Jean Vilar. Los tiempos han cambiado!*

*Animador del Théâtre des Quartiers d'Ivry, Antoine Vitez tiene a partir de este momento el usufructo de un lugar más amplio y cómodo que en el pasado. La municipalidad de Ivry ha decidido poner a su disposición un antiguo granero de sal (calle Simon Dereure, 6 en el centro de la ciudad) con en el fin de transformarlo en teatro. El edificio fue propiedad de la abuela de un ex ministro de la cultura. Vitez no sólo habla de su futuro teatro. También se remonta en el tiempo.*

---

<sup>1</sup> Publicado como "L'abri ou l'édifice", en *L'architecture d'aujourd'hui*, Nº 199, monográfico *Les lieux du spectacle*, Christian Dupavillon (ed.), octubre 1978, p. 24 y 25.



El teatro es un arte violentamente polémico. Se parece a la guerra. La representación siempre es el simulacro de un conflicto. Nuestro *día más largo* tiene lugar cada día, cuando el público desembarca. El teatro pone en juego la relación del hombre con la muerte y nosotros debemos obedecer a una infraestructura, a una disciplina, que se aproximan al orden militar. El actor profesional es tributario de una especie de encierro absoluto, cercano al reflejo condicionado que se inculca al soldado. No se ordenan de cualquier manera las armas en la armería...

A lo largo de los siglos, la estrategia social del teatro ha conocido muchas modificaciones. Para seguir con la metáfora marcial, diría que el teatro puede encerrarse en una caserna (como en Albi, por ejemplo, donde un coqueto estuche se levanta en medio de una plaza) o puede acampar de imprevisto en una granja o bien en una fábrica de explosivos<sup>2</sup> (la *cartoucherie* en el Bois de Vincennes de París)... sin olvidar los lugares propiamente funcionales, perfectas herramientas técnicas, que lo confinan al universo fabril (Chaillot, Gennevilliers...). No tengo predilección marcada por ninguna de estas formas. Todo depende, en cada ocasión, de lo que uno quiere producir. Lo que me preocupa, en cambio, es la banalidad y sus efectos.

### **Elogio de la banalidad**

Quiero pronunciar el elogio de la banalidad. El teatro, al fin y al cabo, no tiene otra solución que trascenderla o bien abandonarse a ella. Más aún que la poesía, el teatro evoluciona sobre el terreno, extremadamente movedizo, de las mediaciones socio-históricas. Hace diez años *Arlequín, servidor de dos amos*, de Goldoni, en la puesta en escena de Giorgio Strehler, marcó una ruptura radical en la puesta en escena italiana. Hace unos meses, el mismo espectáculo, fue juzgado como académico. No obstante, los signos no habían cambiado...

Decidir un día no actuar en una sala a la italiana y en la escena que le es propia, bajo pretexto de que este espacio es, por excelencia, un generador de ilusiones, sigue siendo justamente cosa de ilusos. Pues nada señala más la ilusión

---

<sup>2</sup> Sin duda Vitez se refiere a la *Cartoucherie* del Bois de Vincennes de París, en cuyas naves se habían instalado el Théâtre du Soleil y otras compañías teatrales.



teatral que la caja concebida para encerrarla. La definición del espacio teatral habilita, de hecho, formas -yendo, digamos, de la calle a la ópera- relacionadas las unas con otras. No hay, sin duda, más de siete u ocho, sin tener en cuenta sus variaciones, barrocas e impuras. En el tratamiento del espacio en el interior mismo del teatro, se podrían mencionar tres formas posibles de regir la relación público-representación: la alternancia, el antagonismo, la coexistencia.

El teatro de la calle Simon Dereure en Ivry no se presentará como una síntesis de todas las formas posibles. Será más modesto. Había un lugar disponible. Nosotros intentamos usarlo. No es una elección de arquitectura ideal para un teatro ideal. Se ordenará alrededor de alguien, yo, en este caso, instalado en un edificio que le precede. Algunos en Ivry eran partidarios de la construcción de un nuevo teatro, más que de la renovación. La sala de teatro habría sido una parte de un gran complejo cultural.

### **La utilización bruta**

En un principio, no sabíamos que renovar tomaría tanto tiempo. Pensábamos que todo sería rápido. Si lo hubiéramos sabido, quizás habríamos optado por un lugar nuevo.

Si hubiese sido más lucido, 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. Eso hubiera llevado, a nivel estético y ético, a otra relación con el lugar.

En ese caso, no hubiésemos dividido la altura del espacio en dos. Habríamos inventado un uso diferente, a partir de la imperfección y hasta de la precariedad. No habríamos buscado alojarnos en una concha, como en este momento, donde - con la intención de conseguir un mini-complejo cultural dotado de dos salas superpuestas- nos esforzamos en utilizar el espacio lo mejor posible. 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 escena.

Me permito ahora el lujo de abrir un paréntesis: la puesta en escena, propiamente, no nace hasta el final del siglo XIX. A pesar de esto, asistimos actualmente a la denigración sistemática de la puesta en escena por parte de aquellos que se denominan *autores*. Por mi parte, sólo me interesan los poetas. No hay en Francia suficientes directores de escena, en el sentido noble de la palabra, que implica la síntesis del artista y del sabio. Es la justa definición que le otorgan los rusos, para los que el director de escena debe ser portador de una concepción del mundo. Fin del paréntesis.

Palladio dibujando en el siglo XVI, en Vicenza, los planos del Teatro Olímpico, concibe al mismo tiempo las puestas en escena del porvenir. Esto es obvio. Es la cumbre del teatro-edificio. En el refugio, la puesta en escena se convierte en una función absolutamente relativa. El edificio manifiesta: "Yo soy el teatro", mientras el refugio sugiere el carácter transitorio de los códigos de la representación.

Debemos a Meyerhold y a Evreinov la idea, capital, del teatro de la convención, según la cual el realismo no es menos código que todas las demás formas de actuación. El teatro de la convención consciente ha permitido finalmente que salgamos del edificio para elegir el refugio. Pero podemos tener las ganas de hacer lo contrario. No hacemos sino oscilar de un polo a otro. No hay progreso en la materia. O más bien sí lo hay, constantemente, aunque siempre es relativo.

### **El academicismo del refugio**

Vivimos entonces, aquí y ahora, el academicismo del refugio, al mismo tiempo que la nostalgia del teatro a la italiana. Hace unos años, sólo era cuestión de salas modificables y polivalentes, a voluntad. ¿Quién habla aún de esto? ¿Quién sigue exhibiendo esta necesidad? Aquí nos decimos: "transformable por transformable, mejor buscarse un refugio".



Con el paso del tiempo, creo que en la renovación tan controvertida de Chaillot, el único aspecto criticable, en el fondo, es haber transformado un edificio en un refugio. También hay que admitir que no había director de escena. De golpe, tuvimos que prever con antelación un máximo de posibilidades, en cuanto a la ocupación del espacio...

Si reflexiono sobre las etapas de mi trabajo, desde el punto de vista del espacio, menciono en primer lugar el teatro frontal, con *Electre* (1966), *Les bains* de Maïakovski (1967), *Le Dragon* de Schwartz (1968). No debemos tomar el teatro frontal por el teatro a la italiana; este último, máquina perfecta, no es sino la variante refinada del primero. Los actores, muy a menudo, caen en la confusión.

A veces he usado el espacio banal; la cumbre del refugio. Perdón por volver a la banalidad, ya evocada. Es mi afición. Aquí o allá el espacio banal es periódicamente re-visitado. Decididamente, no se puede transigir con el orden de lo banal, en virtud del cual se puede practicar el teatro en cualquier lugar. La banalidad es aleatoria como signo absoluto. Pongo en esta categoría mis espectáculos: *La parade de Loula*, *Anagnostaki* y *La grande enquête de François-Felix Kulpa* de Xavier Pommeret.

La banalidad insiste en afirmar que se niega la existencia misma de la escena. La totalidad del espectáculo está únicamente llevada por la interpretación. En última instancia, cada noche, el actor puede vestirse de cualquier manera. El espacio no es más que la función de las relaciones entre los actores. Espectáculo y público obedecen de nuevo a la relación elemental propia de las ferias, o sea, la pareja exhibicionista-voyeur.

Hay al fin la instalación de un área de actuación sagrada en el corazón de un lugar banal, profano si se quiere. Así procedí en *Electre*, distribuyendo a los espectadores en una y otra parte de la tarima pintada de rojo.

Para *Faust* no había más que un rectángulo azul que terminaba en una escalera de gato en el rincón. Otros de mis espectáculos derivaron más o menos de este mismo principio.

¿En qué se convierte un espectáculo creado en un lugar cuando es trasplantado a otro lugar? No importa demasiado, entonces, que se muera en el registro de lo sagrado o de lo profano; lo importante es mantener alta la tensión

de su calidad, sea cual sea el lugar. Pero los espectáculos en ellos mismos, no se modifican. Mantienen su lado cristalino.

Al principio, el teatro a la italiana era transportable. Por supuesto, esto hacía que en parte perdiera su sentido. El inicio de la gira hacía que pudiéramos, en la tienda de accesorios de cada teatro, dar con la tela pintada de un bosque, por ejemplo. No es para reírse. Este sistema teatral incluía el viaje teatral.

### **En el casino de Biarritz**

En nuestro tiempo, todos los sistemas se solapan. El alcalde de una pequeña ciudad quiere mostrar *Electre* a aquellos de sus administrados a quienes eso les interese. Tiene a su disposición sólo una sala de fiestas, de la época del Frente Popular, incómoda, con sillones inamovibles. ¿Cómo hacerlo? Actuamos en el hall.

En otra ocasión, en el Casino municipal de Biarritz. Mostraremos "lo que hace *monsieur Vitez* en París". El espectáculo no puede ser más que una cata.

Con los Molière (*L'Ecole des Femmes*, *Le Tartuffe*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, presentados en el último festival de Aviñón, N.D.L.R.), me he esforzado en reinventar la evidencia, la extrema simplicidad, concibiendo los cuatros espectáculos según un modelo infinitamente reproducible. Esta vez hemos sacrificado algunas etapas de nuestro calendario de gira, pero allá donde vayamos lo que representaremos será teatro, no una cata; una categoría que, sin embargo, tiene su valor histórico. Lo obtiene de los animadores de asociaciones culturales de provincia, preocupados por dar a conocer a sus afiliados lo mejor de lo que ahí se hace. Mantienen con el teatro una relación próxima a la cinefilia.

Está claro que debemos seguir con la reflexión intrínseca acerca del espacio teatral y localizar las leyes que presiden el movimiento del cuerpo humano y de los objetos en cada tipo de espacio considerado.

Preguntas punzantes: ¿el sufrimiento y la alegría pueden ser desplazadas sin perjuicio? Y si es así, ¿a qué precio? ¿Pueden las pasiones ser transportadas sin traicionarlas, o se colorean culturalmente en cada ocasión? ¿Es esto, realmente, otra historia?



**ABSTRACT:**

In 1972, stage director Antoine Vitez (1930-1990) founded the Théâtre des Quartiers d'Ivry and the workshops in the Ateliers d'Ivry. In this article published in issue number 199 of the L'Architecture d'aujourd'hui magazine (October 1978), which we are translating into Spanish, Antoine Vitez reflects on the possibilities of the theatre space and the building of the theatre, their dual role reflected in the architecture of theatres, making them a shelter, which houses an activity, or a building, looking like a distinguished and eloquent sign. Vitez, who claimed "an elitist theatre for everyone," often presented his plays in locations with non-theatrical elements.

**Palabras clave:** Vitez, refugio, edificio teatral, dirección escénica, espacio no-teatral

**Keywords:** Vitez, shelter, theatre building, stage direction, non-theatrical space