

- VEGA CARPIO, Lope de, *Autos sacramentales completos de Lope de Vega. Vol. 5. El heredero del cielo*, ed. de Elena E. Marcello, y *El niño pastor*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, Kassel, Reichenberger, 2019. 224 pp.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Autos sacramentales completos de Lope de Vega. Vol. 6. Los acreedores del Hombre*, ed. de Daniele Crivellari y José Enrique Duarte, y *Del pan y del palo*, ed. de Alejandra Ulla Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2020. 170 pp.

UNA DE LAS INICIATIVAS MÁS INTERESANTES de la filología de los últimos años es la que tuvo Juan Manuel Escudero Baztán al proponer la edición de los autos completos de Lope de Vega, un corpus que siempre ha sufrido la comparación con los calderonianos, que nos han hecho considerar estos la cristalización de la forma clásica del género, en detrimento de propuestas estéticas anteriores, como las del *Códice de Autos Viejos* y, por supuesto, las del gran Lope. Afortunadamente, la dicha iniciativa ha resultado en una colección muy bien editada por Reichenberger (http://www.reichenberger.de/Pages/lope_autos.html), cuyos volúmenes 5 y 6 vamos a comentar en esta reseña, que hay que abrir con algunas palabras sobre los editores, salidos de la flor y nata de la filología actual: Elena Marcello, italianista y lopista, ha trabajado durante años en el Instituto Almagro de Teatro Clásico, con Felipe B. Pedraza Jiménez, Milagros Rodríguez Cáceres y Rafael González Cañal; Fernando Rodríguez-Gallego, calderonista y lopista, es autor de algunas de las ediciones más cuidadas de los últimos años; Daniele Crivellari, de nuevo lopista, suscita admiración por sus trabajos sobre el romancero, las marcas autoriales o las comedias perdidas de Lope; José Enrique Duarte, quevedista y calderonista, asegura la conexión del proyecto con el de los autos calderonianos, en el que firma algunas de las ediciones más conseguidas; Alejandra Ulla Lorenzo, calderonista y experta en bibliografía material y ecdótica, es la segunda representante del Grupo de Investigación Calderón (GIC), con el citado Rodríguez-Gallego. El elenco, pues, es inmejorable.

De ahí el resultado, en unos trabajos que se abren (en lo que nos concierne) con las reflexiones de Marcello sobre el corpus de autos lopescos: los cuatro del *Peregrino*, los que se encuentran en manuscritos y sueltas, y los dos de la *Navidad y Corpus Christi* de Isidro Robles. En este corpus, *El heredero del cielo* es representativo de muchos autos lopescos, por alejarse del modelo de exaltación eucarística propio de los autos calderonianos y reservar el misterio a un plano secundario, sometido, en el caso que nos ocupa, a la parábola de los viñadores homicidas. Marcello explica cómo Lope la liga con el motivo de la desobediencia y la desarrolla con el lirismo característico de su forma de entender los autos, en concreto, en este, con las canciones de trabajo. En cuanto al texto, Marcello examina con loable prudencia las posibles enmiendas, aunque el texto contiene algún que otro verso defectuoso (un hipermétrico en el v. 56; una separación extraña en el v. 413, que podría bien ser «aunque mal de los reyes escuchado»; uno que parece merecer la *crux desperationis*, el v. 558). Las notas son muy eficaces; la puntuación, perfecta. Solo dudamos del uso de mayúsculas para sentidos sacros: por una parte, parecería irreverente poner «señor» con minúscula cuando se refiere a Dios; por otra, en un texto imbuido totalmente de sentido religioso y susceptible de leerse casi en cada verso a dos luces, demasiadas palabras son susceptibles de ponerse con mayúsculas. También nos hace vacilar el criterio ortográfico con algunos nombres bíblicos: ¿Sedechías o Sedequías? ¿Jerusalem o Jerusalén?

También es admirable la de *El niño pastor*, de Rodríguez-Gallego, quien soluciona problemas como el que presenta el título de la obra y reflexiona sobre el estilo compositivo, que el editor revela como no solo lírico, sino también como una compleja taracea de diversos lugares de la Escritura. En cuanto a la fijación textual, Rodríguez-Gallego se aleja de la decisión de Menéndez Pelayo y edita un testimonio diferente del hasta ahora conocido. Como cabría esperar de Rodríguez-Gallego, la fijación, puntuación y anotación es excelente. Añadiríamos alguna diéresis (a los vv. 30, 95) y nota (los colores azules y rojos del lirio, en 301; los «accidentes de pan» de 545, que también está, y también sin anotar, en *Los acreedores del Hombre*, v. 262; el «Dios os provea» de 556), mínimos detalles en una edición modélica.

En cuanto a *Los acreedores del Hombre*, nos la presentan Crivellari y Duarte, quienes comienzan subrayando su esquema, que sigue el para-

digma del pleito. Es una edición tan eficaz y brillante que, como reseñador, solo cabe alabarla: por su erudición bíblica, su uso esclarecedor de lugares paralelos en los autos calderonianos, su fijación del texto y puntuación, etc. Tal vez alguna explicación más detallada del funcionamiento de un pleito en el Siglo de Oro habría sido útil para curiosos como el que esto firma.

Del pan y del palo viene de mano de Ulla Lorenzo, quien comienza solventando problemas de datación y dedica unos interesantes párrafos a cuestiones textuales, que le llevan a una resolución prudente: una actitud conservadora frente a los diversos lugares corruptos del texto. A los que señala hay que añadir el v. 124, hipométrico («¿Quién? Memoria y entendimiento»), el 217 («ya que venís a aldea», muy fácil de solventar con el habitual «al», «al aldea»), el 289, hipométrico (las variantes permiten solucionarlo), el 460, hipométrico. Las notas son excelentes, en particular el uso de lugares paralelos de textos como las *Rimas sacras*. Tal vez podrían haberse anotado el motivo de las disputas de hidalgos (v. 123) o el paradigma de los cantares de boda («sea enhorabuena», v. 143). En cualquier caso, es una edición magnífica, digna de contarse en una colección de esta calidad, que los lopistas y resto de lectores de teatro áureo celebramos con entusiasmo

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Université de Neuchâtel (Suiza)

AMADO VARGAS, Mar, *Teatro Documento y testimonio en el siglo XXI*, Madrid, Ñaque editora, 2020, 141 pp.

EN *TEATRO DOCUMENTO Y TESTIMONIO EN el siglo XXI*, la actriz y pedagoga teatral Mar Amado Vargas comparte con el lector las fuentes de una exploración sobre la escena contemporánea. El estudio se divide en tres capítulos, junto a un prefacio, una introducción y unas conclusiones. La autora antecede el libro con un prefacio adicional que denomina inesperado, en el que se pregunta por la distancia temporal necesaria para abordar teatralmente un tema, parafraseando a la creadora argentina Lola Arias. Comparte así el estado de *shock* en el que ha quedado la comunidad teatral tras el cierre de los teatros derivados de la crisis sanitaria.

El primer bloque temático, «Teatro documento: interrogando el pasado, transformando el presente» trata de establecer ciertas claves a través de, como describe la propia autora –probablemente para curarse en salud respecto a la propia investigación– una “definición funcional y no académica, ya que una definición académica requeriría un periodo de tiempo más largo y un espectro mucho más amplio de estudio en lo que este trabajo abarca.” [Amado Vargas, 2020:28] En la gesta de definir el teatro documento, amasa una serie de conceptos históricos, desde el fenómeno del teatro *Agit-prop*, citando a Piscator, Weiss, Gimber, Insuza o Lehman. Para situarse mejor, en la voluntad de crear una genealogía, se retrocede al Teatro Político de Erwin Piscator, al trabajo de Brecht, enmarcado todo ello en las notas de Teatro Documento de César de Vicente.

Tras resumir las propuestas de materiales de Piscator, Brecht y Weiss, presenta como ejemplo los trabajos de Anna Deavere Smith, Tom Cantrell y la compañía catalana Mos Maiorum. En esta primera parte, con el subtítulo «Derroteros del TD en el siglo XX», se recupera el trabajo de formas comunitarias con los inicios del Teatro Foro de

Augusto Boal, el Marat Sade de Peter Brook o el trabajo de compañías independientes como Los Goliardos. Sigue el recorrido de nombres y formas de teatro derivado de lo político, para terminar subdividiendo los géneros contemporáneos en teatro documento argumentativo o teatro documento relacional, citando a Enrile y a Romera Castillo. Como «Formas actuales del Teatro documento» se muestra con la enumeración de diversas fórmulas que tienen lugar actualmente alrededor del globo. Entre la diversidad de formatos, orígenes y filosofías se menciona a Anna Deavere Smith, Tom Cantrell, o Mos Maiorum, se refleja también en el subapartado la clasificación de categorías y técnicas como «Verbatim», «Teatro de Tribunales» o «Teatro Experiencia de Rimini Protokoll y Milo Rau» En este último se incide también en la noción del «neodrama documental» de Roland Brus.

El capítulo inicial se convierte así en un mapa lleno de chinchetas y post-its, la multiplicidad de referencias es evidente. Es diversa y difusa la relación de la selección con lo denominado «de lo real», su origen, corriente teórica, su inserción en los circuitos comerciales o la implicación política de los colectivos a través de las dinámicas relacionales o técnicas de teatro comunitario. Entre esta amalgama de voces, se subraya en el apartado titulado «Teatro documental en Latinoamérica: las voces silenciadas desde dentro» las prácticas que emanan del continente vecino. La selección se vertebra en base al tratamiento de los testimonios, destacando el proyecto de Vivi Tellas: su biodrama y archivos, así como la anteriormente mencionada Lola Arias con sus piezas *Mi vida Después* y *Campo Minado*. No quiere cerrar sin destacar también el proyecto Teatro por la identidad y a los creadores peruanos Rubio y Tangoa.

El apartado: «Teatro documento en España: un largo despertar» que antecede el segundo capítulo «Teatro documento en España: siglo XXI relato de una identidad diversa y compleja» propone la parte más interesante y original del libro.

Resulta relevante destacar que en este apartado, la autora subraya el criterio principal con el que establece su *corpus*, que ella denomina «muestra».

A efectos de este ensayo interesa sobre todo lo que se reseña, explica o describe, el teatro que incluye lo testimonial como eje principal

de espectáculo y la inclusión del documento vivo en escena [Amado, 2021:64]

Cita por tanto a Guimber, Abuín, De Vicente y a López Mozo para englobar en sus definiciones la selección de artistas que posteriormente se analizarán. Menciona también de la mano de Lucía Miranda en «Teatro documento como herramienta de teatro aplicado: recuperando la propia fuerza» la irrupción de lo comunitario en la propia investigación documental escénica, que une con el teatro del Oprimido y sus herramientas.

Volviendo a la fortaleza del capítulo, resulta de especial utilidad para empezar a trazar una cartografía de lo documental en el teatro contemporáneo nacional. La autora propone:

- 1.- Cronología desde el año 2000 hasta la actualidad en la que se reseñan más de 31 obras, entre ellas la programación completa del ciclo de teatro *verbatim* de Girona.
- 2.- Memoria y mirada inquieta: la muestra.

La cronología, iniciada en el año 2000 con la pieza *Nacidos Culpables* con dramaturgia de Carles Alfaro, refleja el creciente interés de las carteleras y los creadores y creadoras en enmarcar su teatro como documental o nacido de lo real. La línea del tiempo, conforme se acerca a su final, 2019, se va ensanchando para dar cabida al aumento de títulos, modalidades y temáticas que se van registrando. Una guía que propone una base (con imágenes grandes, a pesar de estar en blanco y negro) para investigar sobre las compañías y su evolución.

La segunda parte, la anunciada «muestra» se inicia con un breve perfil de las compañías entrevistadas: el colectivo Mos Maiorum, Proyecto 43-2, capitaneado por María San Miguel, Pamela Palenciano, reconocida por su monólogo *No solo duelen los golpes*, The Cross Border Project, proyecto de Lucía Miranda y Fernando Sánchez Cabezudo, con su trabajo *Historias de Usera*, que posteriormente evolucionaría en el formato Drama Walker, cuya última edición produjo el Centro Dramático Nacional en 2021, con dirección de Raquel Alarcón: dramatización de historias reales de los habitantes de la Cañada Real¹.

1 Se pueden escuchar las ficciones sonoras en este enlace: <https://dramatico.mcu.es/dramawalker/canada-real/>

Lo más fructífero del libro, el resultado de varias entrevistas- que la autora califica como “libres”- clasificadas de manera esquemática pero certera, que permiten con facilidad encontrar las influencias, tendencias y visión en común de las compañías.

Un cuadro, en las páginas centrales del libro, separado por diversos “puntos clave”: génesis del espectáculo, definición, referentes, tipo de documento, proceso de investigación, proceso de creación, colectivo y proyección.

Los cinco creadores sitúan sus piezas en diferentes categorías de teatro documento: *headphone-verbatim* (teatro realizado a través de grabaciones, en el que los actores llevan los cascos en escena para decantarse por una estética de los auriculares: plasman así que son meros transmisores de algo que no fue inventado, si no que se reproduce cada función a través del cable, directo a sus oídos), teatro documento, técnica mixta (a través de vídeos y construcción dramática) y teatro documental comunitario (que emana de lo común, el dramaturgo no decide el contenido de la pieza, lo decide el entrevistado).

Las influencias de los creadores documentales contemporáneos funcionan como indicador de ciertos contrastes. Si bien en la primera parte del libro se desgranar unas influencias y orígenes históricos, a la hora de la verdad, los creadores documentales refieren referentes alternativos. Desde el trabajo de Caroline Nguyen en *Saigon* –que acaba de traer a España su segunda parte de la trilogía sobre la fraternidad- o el *Stadium* de Mohamed Elkhatib, o *Clean City* de Anestis Azas. Refieren también al documentalista Isaki Lacuesta, el trabajo de Augusto Boal o la creación desde el lenguaje como generador de identidad de Anna Deavere Smith.

La cuadrícula sigue ambiciosa con los puntos clave de otras cuestiones, como procesos de puesta en escena (¿dirigen sus propias creaciones?), comunidad (¿De dónde emana el texto? ¿A quién se entrevista?), recepción (¿Implicación del público? ¿Cuarta pared? ¿Co-creación?), definiciones (¿Se erigen como colectivo creador?).

El apartado que cierra el esquema: «El teatro documento como herramienta de teatro aplicado a la intervención social: resistir desde la vida» une las definiciones de teatro aplicado con la visión de los entrevistados en la muestra, en el que se atisba una visión de la recepción. Es optimista la proyección de futuro de los proyectos de los cinco entre-

vistados. Consideran que las piezas han abierto caminos, “el monólogo tiene mucha vida”, o los barrios que viven la experiencia story-walker se revalorizan. Las posibilidades de seguir hablando de la violencia, de la gentrificación, del proceso de paz del País Vasco, o de la creación de escuelas de teatro aplicado para compartir las técnicas con las que se investigaron los testimonios denotan la sensación optimista que sobrevuela a los creadores contemporáneos de teatro documento en España.

A parte de las cinco compañías y sus proyectos, la autora entrevista a tres creadores más: a la directora Laila Ripoll por su pieza *Cáscaras Vacías* creada junto a Magda Labarga, Raúl Quirós con la recuperación teatral de la memoria histórica que se encuentra en *El Pan y la Sal* o en las actas de juicios y documentos en los que se basan Cavestany, Lima y Mayorga para *Shock*. Si bien afirma que los intercambios fueron de gran utilidad, no plasma los resultados de las mismas en el libro, dejando al análisis comparativo de la tabla el peso mayor del capítulo.

Los detalles sobre los procesos de creación de las cinco piezas mencionadas en la cuadrícula hilan con la intuición sobre la definición personal de teatro documento que tiene cada creador entrevistado. El cuórum de voces potencia la importancia del respeto al entrevistado, a la conexión con lo real (Miranda afirma imponerse que el 90% de sus textos sea real), a la función de “médiums” que se autoimponen los investigadores escénicos.

Para la puesta en escena, la autora resume el sentir de sus entrevistados: búsqueda de sencillez formal, material y mucha poesía. A la hora de seleccionar y clasificar el material sale a la luz la tensión entre lo emotivo – búsqueda de generadores de empatía con mecanismos de identificación por parte del público- y lo racional –información documental de los hechos para poder reflexionar sobre ellos-.

Para sumar al constante debate entre uno y otro, la autora selecciona otras referencias de teatro comunitario. Las herramientas de Teatro Foro, Teatro Legislativo (piezas como *Pendiente de Voto* de Roger Bernat o sobre la Ley Mordaza del Colectivo Bajando al Sur) aparecen mencionadas como colofón final a una serie de reflexiones sobre el poder del teatro como elemento cohesionador de agentes sociales. El trabajo del Proyecto Youkali, La Rueda o Bajando al Sur aparecen como compañías que centran su teatro social en herramientas de Teatro Aplicado.

Llega el cierre. En el capítulo final, titulado «A modo de conclusiones» los casos tratados por la autora enarbolan el testimonio como eje principal de la muestra analizada. Se enfatiza mucho el enraizamiento en lo social de este tipo de prácticas escénicas. Para cerrar con las tipologías, la autora habla de un “teatro de tribunales”, del *headphone verbatim*, y de “técnica mixta”, habla también de un teatro documento “universal y clásico”, que cierra denominando “un teatro de emergencia política”. Habla del testimonio como eje, que trae “la vuelta de la palabra como parte fundamental de la dramaturgia” “teatro de texto, pero también teatro de imágenes, teatro físico (...) hablamos pues, de un teatro relacional.”

Quizá este cierre enfrente una de las mayores dificultades del libro, que, si bien funciona como cartera de múltiples propuestas con base en lo real o documental peca de coctelera conceptual. Es justo decir que la autora trata de distanciarse de una búsqueda de definiciones “académicas” yendo a por una definición “funcional”, pero luego se nutre de fuentes académicas para acompañarse en la exploración del campo. La mezcla entre fuentes primarias y secundarias, el difuso sistema de citación, y algunas confusiones conceptuales –enfocar lo relacional como sistema de recepción y no como condición de construcción de dispositivo puede resultar confuso- juegan a la contra de un notable ejercicio de búsqueda y análisis de una necesidad evidente. El teatro documento, las narrativas de lo real, necesitan ser cartografiadas en un momento de evidente auge. El “Teatro Documento y testimonio en el siglo XXI” de Mar Amado pone sobre la mesa una serie de prácticas y evoluciones que resultan muy útiles como base para una investigación mucho más profunda: la honestidad sobre el estado de la investigación, el elemento básico de la cuadrícula destapa un trabajo por hacer. Investigadoras, investigadores, sigamos ahondando en la grieta que el teatro abrió entre lo documental y la ficción. Luchemos contra la paradoja de lo escénico ficticio y la voluntad investigadora de ceñirse a lo real para sumar algo de luz a nuestras narrativas como sociedad. Hay un agujero en lo real, y si se asoman con entusiasmo, tal vez lo puedan distinguir: es un teatro.

MÉLANIE WERDER ÁVILÉS
ITEM – UCM

WHEELER, Duncan, *La puesta en escena del teatro áureo: Ayer, hoy y mañana*, trad. Mar Diestro-Dópido, Kassel, Reichenberger, 2020.

LA PUESTA EN ESCENA DEL TEATRO áureo: Ayer, hoy y mañana recopila artículos escritos por el profesor Wheeler durante cerca de 15 años en diferentes revistas académicas, pulcramente traducidos del inglés por Mar Diestro-Dópido y puestos al día para la ocasión. Wheeler se sitúa en ese grupo de hispanistas ingleses con un interés amplio en el teatro y la cultura áurea que no temen adentrarse en la actualidad y la actualización de los mismos temas. Otros nombres que vienen a mente (cada uno con sus características propias) son Alexander Samson, María Delgado, Jonathan Tacker, y, con una conexión transatlántica, el barroco-vallejista Stephen Hart.

Se trata de un conjunto de estudios de gran calado que tratan desde problemas de resolución escénica en el siglo de oro hasta puestas en escena actuales. El primero de los capítulos, “La escenificación de Sevilla en la época de Velázquez” sitúa el ámbito general del libro en terrenos de puesta en escena. Se trata de un trabajo de carácter historicista en el que se compara la realidad teatral de la Villa y Corte y la ciudad hispalense a mediados del XVII. El autor revisita diversos clichés alrededor de la actividad cultural sevillana y destaca el ambiente rico, barroco y cortesano de la ciudad a partir de textos como *Los peligros de la ausencia*, *La moza de cántaro* o *La estrella de Sevilla*.

Gran parte de las principales aportaciones de este libro se centran en los capítulos dos y tres donde Wheeler se adentra en dos de los motivos críticos más caros a la literatura especializada: la leyenda negra en los dramas de honor calderonianos y la influencia, quizás exagerada, de las teorías de José Antonio Maravall al respecto del teatro áureo.

En “Más allá de la leyenda negra de los dramas de honor de Calderón: conflictos amorosos, violencia y la comedia nueva” se parte de un trabajo anterior homónimo (“Beyond the black legend of Calderón’s wife murder-plays: amorous strife, violence and the comedia” *On Wolves and Sheep: Exploring the Expression of Political Thought in Golden Age Spain*, ed. Aaron Kahn [Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012, 113-46]) para destacar que este conjunto material de obras calderonianas pueden ser leídas de una manera menos dogmática que hasta ahora. El autor parte de lo que Jeremy Robbins define como la cultura de la incertidumbre para problematizar hasta qué punto estas piezas funcionaban como admoniciones sociales a las mujeres: “la consideración minuciosa de los textos canónicos, como el conocimiento de la amplitud y diversidad de la comedia nueva, requiere la creación de una nueva visión (o visiones) que permite hacer justicia una tradición artística extraordinariamente rica” (62).

Quisiera destacar en especial el capítulo “Las teorías de José Antonio Maravall sobre la cultura barroca puestas en contexto y refutadas desde la perspectiva de la representación contemporánea”. Es de destacar que el capítulo parte del artículo “Contextualising and contesting José Antonio Maravall’s theories of baroque culture from the perspective of modern-day performance” que junto a trabajos de Jonathan Thacker, Vicente Pérez de León, Ruth MacKay, Luis Gonzalo Portugal, Ted L. L. Bergman y Bruce R. Burningham forma parte del ya famoso número del *Bulletin of the Comediantes* que, dicho de manera muy sucinta, representa la primera revisión seria, sistemática y contraria a las teorías del omnipresente José Antonio Maravall sobre la cultura barroca. No quiero decir con esto que los trabajos anteriores de de Armas, Greer o Mckendrik no respondan, sino que ofrecen una argumentación paralela, al igual que, en cierto sentido, yo mismo hiciera en un trabajo anterior de 2017 (“El rey planeta”: Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV. Madrid, Iberoamericana, 2017), sino que este conjunto de estudios sirve para recontextualizar al propio Maravall.

Wheeler sitúa el pensamiento de Maravall del teatro del siglo de oro como maquinaria propagandística dentro de su contexto social. No obstante, como indica el autor: “muchos de sus argumentos centrales estaban ya en circulación en las revistas dedicadas al teatro y la cultura progresistas” (65). De aquí destaca por ejemplo el artículo de Domingo

Pérez Minik de *Primer acto* de 1964 donde se sitúan los dramaturgos áureos como “testigos de nuestras virtudes épicas y buenos servidores de los intereses de la monarquía y de la política de Trento” (20) y destaca este “Teatro bravucón, soberbio y fantasmagórico se creó un nuevo hombre español, un hombre inventado e imitador de esta comedia o de este drama, el que hemos padecido durante muchos siglos después, produciendo graves catástrofes internas en nuestra historia” (19). Wheeler desgrana una serie de ejemplos de historiadores que presentan el mito que se construye a través del legado clásico: “Tanto los trabajos de ficción como las biografías pseudo históricas de Calderón, Lope y, en menor grado, Tirso, eran entendidas como la personificación de una esencia española inalterable” (66). La percepción del legado clásico desde la historiografía franquista influye, sin lugar a dudas, en la percepción que los críticos de los años 60 y 70 tenían del mismo. Como resume Wheeler: “los argumentos de Maravall son en su mayoría el producto de un clima político intelectual más general en el que las voces disidentes de la historia buscaban vigorosamente desacreditar el discurso oficial imperante en el periodo de posguerra [...] la lectura que ofrece Maravall del teatro del siglo de oro a menudo se corresponde más de cerca con las adaptaciones al teatro y al cine que se realizaron desde los años 30,40 y 50, que con los textos originales propiamente dichos” (67). Se trata, como vemos, de una negación de la totalidad de las teorías de Maravall que presenta un altísimo interés contemporáneo, toda vez que el legado maravalliano se encuentra en proceso de revisión.

El capítulo “¿La película duende?: María Teresa León, Rafael Alberti y tradiciones alternativas para revitalizar el teatro del Siglo del Oro” presenta una continuidad de ideas con el capítulo anterior. Precisamente como superación del estigma de la representación del teatro del siglo de oro como paradigma del teatro absolutista, algunos de los más significativos representantes del exilio pusieron en escena interesantes obras clásicas: Pepe Estruch realizó junto a la RESAD la *Medora* de Lope de Rueda, por otro lado, Rafael Alberti realizó una versión de *El despertar a quien duerme* de Lope de Vega. Como aclara el autor: “a pesar de acabar siendo vencidos en la guerra civil, aquellos forzados al exilio se negaron a entregar el patrimonio del siglo de oro” (98). Wheeler analiza la importancia sociológica de *La dama duende* entre el exilio iberoamericano, la obra es acogida con un gran éxito por parte de los trasterrados anteriores al exilio político.

También sobre uno de los grandes directores de escena del exilio está dedicado al siguiente capítulo: “Pepe Estruch y la representación del teatro del Siglo de Oro: relaciones internacionales durante el régimen de Franco y la cultura teatral posterior durante la Democracia” que retoma un trabajo publicado en *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theater in Adaptation*, [eds. Susan Paun de García and Harley Erdman (Woodbridge: Tamesis, 2014), 55-64]. Este capítulo adapta y presenta la figura de Estruch desde diversas teorías al respecto del exilio y la cultura que se produce desde allí. El crítico sitúa correctamente la importancia del director teatral y la recuperación de los clásicos anteriores a las primeras jornadas de teatro clase con Almagro. Su influencia ha sido predominante en una serie de generaciones salidas de la RESAD.

El divertido capítulo “*We Are Living in a Material World and I Am a Material Girl*: Diana, Condesa de Belflor, materializada sobre el papel, el escenario y la pantalla” [*Bulletin of Hispanic Studies*, 84.3 (2007), 267-286] nos presenta un acercamiento al texto original de Lope, la famosa adaptación que hiciera Pilar Miró y la teatral de Magüi Mira. El autor analiza la indumentaria en los tres aspectos textuales. Este código semiótico funciona como catalizador de significado dentro de las representaciones de *El perro del hortelano*.

En “El pueblo con más teatros que taxis: Calderón, Lope y Tirso en el Festival de Almagro 2008”, el autor contrasta la crítica contemporánea sobre estas obras con las producciones realizadas. En realidad se trata de una amplísima reseña de la actividad teatral de ese año, que sirve para analizar las tendencias contemporáneas en la puesta en escena del teatro clásico. Destaca su análisis de las producciones *La prudencia en la mujer* de Tirso de Molina, *Los comendadores de Córdoba* y *El cuerdo loco* de Lope de Vega. El crítico entiende de manera bastante negativa las producciones: “ninguna de estas tres producciones da la talla. La falta de visión del director y la incapacidad los actores de dar vida a sus personajes, o de dominar la métrica castellana, hizo que las tres ocuparan una confusa zona liminar que no se hallaba sujeta a ninguna realidad sociocultural, y como consecuencia no le hizo justicia ni el pasado ni el presente” (172).

El libro se cierra con “Travestismo en los escenarios (inter-)nacionales: *La vida es sueño* en España y *Don Gil de las calzas verdes* en Gran Bretaña”. Wheeler realiza un ajuste de cuentas al respecto de la reali-

dad de la puesta en escena del teatro clásico español en Inglaterra y en España donde, asunto que nos resulta demasiado sorprendente, quedan mejor parados los británicos que los hispanos debido a los medios de grabación de los mismos. Afortunadamente, está más que lógica cuita ha de verse atemperada ahora gracias a la magnífica labor del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música que, gratuitamente, presenta magníficas grabaciones de nuestros clásicos y contemporáneos.

Son encomiables los esfuerzos del autor por navegar las difíciles aguas de la sociología, la historia, las artes escénicas, musicales y plásticas en un ejercicio de clarísima interdisciplinariedad. En breve, se trata de un libro ambicioso, amplio, bien escrito y muy bien investigado, que presenta una puesta a punto magnífica de la realidad escénica de los clásicos del Siglo de Oro.¹

JULIO VÉLEZ-SAINZ

Instituto del Teatro de Madrid & Universidad Complutense de Madrid

1 Esta reseña forma parte de los objetivos investigadores del proyecto “CARTE-MAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722)”, de la convocatoria de ayudas para la realización de programas de actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades (2019).

QUESADA, FERNANDO, *Teatro Móvil. La contracultura arquitectónica a escena*, New York-Barcelona, Actar Publishers, 2021, 248 pp.

EL SUSTANTIVO “TEATRO” SEGUIDO DEL EPÍTETO “móvil” define la idea genérica, idea-fuerza o imagen mental de espectáculo y arquitectura que ha tenido múltiples manifestaciones y epígonos, tantos como interpretaciones. Ambos términos juntos podrían parecer a primera vista un *oxímoron* (contradicción) arquitectónico pues, aunque las vanguardias reactualizaron el dispositivo de sus precedentes históricos con las máquinas de transporte para la agitación y propaganda, la inmovilidad se mantuvo como la cualidad de todo edificio. La movilidad y temporalidad asociadas sirvieron para introducir el tiempo de una manera consciente en la arquitectura, en un siglo xx en el que campo disciplinar ya había categorizado al espacio como su esencia por antonomasia. Pero al ser el tiempo un componente escurridizo e inaprehensible, éste se vio más ampliamente tratado en cuanto a la experiencia posterior de la obra por parte del espectador, mientras que el tiempo inoculado en la propia naturaleza constitutiva de la obra arquitectónica hizo su aparición en escena con retraso. Este es un libro donde, por encima de cualquier contenido concreto, sobrevuela la consideración del tiempo, ese omnipresente protagonista de la contracultura performativa y, por tanto, de la arquitectónica.

En el “Prólogo” Quesada indica que no es un libro monográfico sobre una obra, sino la exposición de la red cultural de un tiempo histórico y lugar concretos. Sin embargo, el tándem de términos “Teatro Móvil”, que califica de metáfora, le sirve para confeccionar un libro que es un sí pero no, pues, además de la crónica del ambiente contracultural, se fija en una propuesta que traspasa todo el libro y la rescata del olvido. Se trata del proyecto de *Teatro Móvil* (1971) del arquitecto Javier Navarro Zuvillaga, una obra emblemática de la arquitectura teatral española, que por ser arquitectura dibujada no tiene menor importancia. El

libro se inicia con el imprescindible reconocimiento a la construcción gráfica y la producción teórica del arquitecto, primero incorporando en el epígrafe “El proyecto de Teatro Móvil” los planos del documento, presentado para la obtención de la graduación en la *Architectural Association*, y luego el artículo “La desintegración del espacio teatral”, publicado en la revista *Architectural Association Quarterly* (1976), en donde Navarro Zuvillaga hace la justificación teórica de su proyecto a partir de una serie de referencias históricas. Y precisamente por ser ambos de su autoría debería haber figurado su nombre en el índice en vez de sólo en las portadillas interiores.

De nuevo el autor del libro toma las riendas con “Introducción. Experimentos de situación”, donde traslada al lector al momento y contexto de la gestación del proyecto y reivindica la producción en este periodo de un joven e inquieto arquitecto recién titulado, que salía de la España franquista hacia “la pérfida Albión”, y que con el tiempo llegaría a ser docente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y la Facultad de Bellas Artes de Madrid. A partir de aquí el cuerpo del libro se compone de seis capítulos temáticos, en los que sigue al pie de la letra e incondicionalmente las referencias mencionadas por Navarro Zuvillaga en su artículo. Con estas pautas previas, intenta hilvanar los distintos personajes, ideas, obras y ambientes; en alguna ocasión, y aunque fueran mencionados por el arquitecto en la época, de difícil encaje al introducir importantes saltos culturales y temporales de los que sale airoso.

En el caleidoscopio de enfoques va a ir desgranando las claves que dieron origen a este caso concreto, a la vez que lo utiliza como pretexto vertebrador para mantener el hilo de Ariadna conductor con el objetivo de dar un panorama conceptual y de obras de un periodo histórico breve, finales de los años sesenta y principios de los setenta, en el que las formas de entender el lugar del espectáculo rompieron, a juicio del autor del libro, con el esclerotizado e institucionalizado teatro burgués. En este itinerario recorre los nuevos planteamientos teatrales italianos en “Templo-Máquina-Caravana”; el ambientalismo norteamericano en “Environment”; las propuestas para el teatro pobre del polaco Grotowski y la cultura española del teatro popular con La Barraca y el teatro chino de Manolita Chen, a modo de un *pachworth* geográfico y temporal, en “Pobre-Popular-Pop”; el hiperdiseño y paternalismo de Archigram y Cedric Price y su repercusión en España, trufados anacrónica-

mente con el GATEPAC, en “La década eléctrica”; y las transferencias de las arquitecturas de aire entre lo militar y civil en la esfera internacional y los seguidores españoles en “La comunidad neumática”.

En el último capítulo, “Geometrías sagradas”, expone la búsqueda, desde la geometría hacia la geometría, en la que se embarcaron arquitectos y otros artistas e intelectuales para conectar la sociedad británica del momento con el pasado remoto prerromano. También el poder seductor del nacionalismo místico-espiritual, siempre explícito en la cultura británica, cantado por William Blake en “[...] *Till we have built Jerusalem, In England’s green & pleasant Land*” y reinterpretado por Wystan Hugh Auden, en conflicto con un cientifismo de raíz newtoniana, más pragmático y aplicado por tecnológico en este caso. Con ello nos muestra el procedimiento de legitimación de las posvanguardias, también habitual en las primeras vanguardias, que queriendo dar la imagen de ruptura con lo inmediatamente anterior, defendieron la vuelta a los supuestos orígenes de una época precedente lejana. Quizás se queda un hilo colgando: el porqué de la utilización de la geometría central en el Teatro Móvil, gesto primordial de delimitación con manifestación en formas pregnantes, que lo vincula con muchos pasados. La ausencia parece premeditada al centrarse solo en el contexto británico y la justificación en economía de medios que aporta esta geometría, evitando así disquisiciones históricas de la tradición arquitectónica. Finalmente, en “Conclusiones. Et in Arcadia ego”, con la ironía del título del cuadro de Nicolas Poussin, recapitula sobre los contenidos precedentes, articulándolos en torno a las seis crisis a las que esta generación intentó dar respuestas abiertas con sus artefactos para que pudieran ser críticas. Crisis en igual número al de capítulos, pero sin que se establezca una correspondencia directa entre ambos.

Asumiendo el difícil equilibrio a caballo entre crónica y biografía, y decantándose por la justificación más que por la revisión crítica, el panorama que ofrece a lo largo del libro muestra el confuso clima que existió, y por veces contradictorio, en el que sus protagonistas, embriagados de mensajes de paraísos prometidos, se sumergieron para capear las incertidumbres de su tiempo. Con un afán de imprimir claridad y orden dentro de este clima, el autor tiende a la taxonomía clasificatoria condensada en palabras sueltas, especialmente en la estructura y conclusiones. Mediante este proceder describe cuáles fueron las rupturas

con la cultura arquitectónica dominante y los cambios sociales producidos, con lo que encasilla la contracultura en categorías demasiado estancas y evidentes cuando se trataba de un entorno cultural difuso y fluido. No obstante, en páginas interiores reconoce que estaba lleno de trasvases y fluctuaciones entre diversidades ideológicas personales, ubicados dentro de un marco desdibujado de comunión generacional, de prácticas artísticas y de actividades comunitarias contestatarias.

Antes de concluir, es obligado aludir a la calidad de la edición de Actar. Cuidada visualmente, pulcra de errores en el texto, e insólita por la encuadernación en librillos cosidos. Cualidades que hacen agradable su lectura y garantizan la solidez y durabilidad del libro en los tiempos actuales, tan propensos a la falta de esmero en su confección por la baja demanda como objeto deseable.

Es un libro imprescindible para todos aquellos que quieran conocer las relaciones entre arquitectura y teatro de un tiempo reciente, cuando en unión simbiótica ambos se cuestionaban su presente desde posturas reflexivas y críticas, comprometidas y beligerantes a través de la acción, y también, por supuesto, absolutamente necesario para conocer el Teatro Móvil de Navarro Zuñillaga, cuya formulación forma parte de la cosmogonía de la escena experimental que se entrelazó con la escena institucional dominante. En los mismos términos que el cuento *El libro de arena* de José Luis Borges relataba ese libro de libros, Navarro Zuñillaga describía el teatro como actividad y como lugar en una frase que reutilizaba de un artículo propio escrito un año antes: “Así como el actor es el lugar de todos los personajes, el teatro es el lugar de lugares, de todos los lugares imaginables. Es un lugar-ficción”. Su Teatro Móvil era ese lugar de lugares y, además, un artefacto en constante metamorfosis para todos y cada uno de los lugares.

JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO

Universidad de Valladolid

Centro de Estudios Arnaldo Araújo (CEAA)

HANNAH, Dorita, *Espacio de eventos - Arquitectura de teatro y la vanguardia histórica (Event-Space)* [Event-Space. Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde]. Routledge 2019, 402 pp.

EN SU LIBRO *EVENT-SPACE - THEATRE Architecture and the Historical Avant-Garde*, la escenógrafa Dorita Hannah establece un texto muy necesario para aquellos que piensan en el diseño de espacios escénicos sin recurrir inmediatamente a preconceptos tipológicos sobre arquitectura teatral. Como profesora de diseño espacial en el *College of Creative Arts of Massey University* en Nueva Zelanda, Hannah se centra en interpretar la intersección del espacio y la actuación.

Hannah considera el escenario como un espacio para explorar cuestiones sociales, políticas y económicas y el papel del escenógrafo como un “artista de teatro que comenta la situación contemporánea”. Además explora la noción de espacio como evento y nos pide que consideremos el marco de la arquitectura teatral en nuestra comprensión de la actuación en sí. Esta comprensión del espacio no sólo proporciona un punto de partida que puede ser adaptado mediante intervenciones escenográficas, sino que también ofrece una base para reevaluar radicalmente las prácticas de actuación desafiando los modelos aceptados de la arquitectura existente.

El espacio de eventos (*event-space*) es un término que surgió a finales del siglo xx y se atribuye al arquitecto suizo Bernard Tschumi y sus “Ciudades de Eventos – Event Cities”. Aquí se desarrolla cómo se realiza el espacio a través del tiempo y el movimiento y cómo se espacializa la actuación a través del evento, específicamente en la arquitectura teatral. De esta manera, el estudio de Dorita Hannah se sitúa en la convergencia generativa entre la teoría arquitectónica (como un discurso del espacio) y la teoría de la actuación (como un discurso de los eventos).

La afirmación del espacio de eventos como un “tercer término” que negocia los ámbitos de la arquitectura y de la actuación se relaciona con la arquitectura de la actuación y la teatralización de la arquitectura para descubrir nuevas líneas de investigación. Diluir el término para que se pierda en una noción ampliada de “espacio de actuación” nos permite considerar el papel que tales entornos pueden desempeñar en el diseño y la puesta en escena de eventos en vivo. Los edificios ya no se perciben como obras de arquitectura, sino como actos espaciales en sí mismos, como espacios puros y vivos!

La preferencia por un enfoque experimental más que tectónico de los entornos de las artes escénicas fomenta las conexiones entre las prácticas discursivas y espaciales de los arquitectos, los creadores de espectáculos y las audiencias. *Event-Space* tiene como objetivo establecer una teoría general de la performatividad espacial a través del espacio escénico: La arquitectura teatral es el vehículo para esa exploración, teorizada principalmente a través de los conceptos y prácticas de la vanguardia histórica europea, cuya reacción militante contra el realismo teatral y el naturalismo fue también un ataque a la arquitectura; a su monumentalidad, materialidad y estabilidad en busca de sitios alternativos para la actuación a fin de percibir el entorno construido en un estado de activo devenir en lugar de pasivo.

En la mirada de Dorita Hannah, los lugares son vistos como lugares de anticipación: Ya están realizando su propia “actuación lenta”, reflejando la premisa central de este libro de que “el espacio precede a la acción -como acción”. Al igual que los *Espacios Rítmicos* de Adolphe Appia (analizados en el Capítulo 2), vibran con el tiempo y la materia, acomodándose a lo atemporal e inmaterial, al tiempo que establecen una habitabilidad tipológica junto con oportunidades para la digresión.

Al reconocer el interminable desfile de actuaciones, pasadas y futuras, estas casas de acciones, estos lugares ocultan que “teatro” se refiere tanto a la práctica dramática (actuación) como al edificio (arquitectura) que alberga esa práctica.

La síntesis de las dos formas ha tendido a definir todas las épocas teatrales de la historia occidental: el anfiteatro grecorromano, el escenario pictórico renacentista, el Globe isabelino, el teatro de la Restauración y los teatros de ópera en herradura barrocos de los siglos XVIII y

xix. A principios del siglo xx, la vanguardia teatral se esforzó por eliminar la socialidad y monumentalidad burguesa del auditorio barroco para crear una experiencia más intensa e inmediata. Esto condujo a una variedad de formas experimentales e híbridas en edificios nuevos y adaptados, especialmente en la segunda mitad del siglo, con el teatro negando el papel de la arquitectura, mientras que la arquitectura rechazaba lo teatral.

El libro considera las vanguardias históricas como las efímeras franjas de la modernidad que trabajaron para desestabilizar la solidez de la arquitectura y hacerla más acorde con el flujo de la performance. Aísla y explora tres modelos espaciales que se desarrollaron conjuntamente con los movimientos teatrales del Simbolismo, el Constructivismo y el Surrealismo, pero que rara vez se realizaron en forma construida: *Espacio absoluto* (Edward Gordon Craig y Adolphe Appia), *Espacio abstracto* (Walter Gropius y Erwin Piscator), y *Espacio abyecto* (Antonin Artaud y Georges Bataille). Cada modelo de espacio representa un arquetipo perseguido por un espacio de eventos diferente que evoluciona a lo largo del siglo como caja negra, teatro máquina y espacio encontrado.

Estos tres modelos de espacio absoluto, abstracto y abyecto forman capítulos separados en el libro: cada uno se centra en proyectos arquitectónicos y teatrales significativos de la vanguardia y en su influencia en los edificios y entornos posteriores. Cada capítulo oscila entre el pasado y el presente, lo histórico y lo teórico, movilizándolo a la historia y la teoría al servicio de la práctica contemporánea. Como exploración de la relación entre la arquitectura (forma construida), la escenografía (entorno ficticio) y la actuación (práctica encarnada), este estudio se basa en los manifiestos arquitectónicos teatrales asociados a la vanguardia histórica, los edificios existentes y los documentos de archivo de las escenografías y los edificios de los teatros.

Los capítulos que siguen se construyen en torno a cuatro influentes “acontecimientos” que se “exprimen” para provocar y movilizar las ideas temáticas que contienen.

El primer capítulo toma la inauguración del Festspielhaus de Richard Wagner en Bayreuth en 1872 como un momento crucial en el que se establece una nueva forma arquitectónica. La nueva forma de Richard Wagner se analiza junto con la apertura simultánea de la Ópe-

ra de París de Charles Garnier: la segunda representaba la conclusión de una era, la primera proporcionaba un nuevo modelo que refutaba el público como espectáculo, centrándose en el evento escenificado y reforzando la naturaleza disciplinaria de la arquitectura del auditorio.

El capítulo 2 se centra en el simbolismo, utilizando la proclamación de Edward Gordon Craig de 1908 en la que el escenógrafo afirma haber dado nacimiento a un innovador teatro que está simultáneamente lleno y vacío. La “nueva escena” de Craig proclama un *espacio absoluto* de representación teatral que también se hace eco en los escritos y escenografías de Adolphe Appia. Tanto Craig como Appia introdujeron la arquitectura y la plasticidad en el escenario, así como un cuerpo de actuación más abstracto. El espacio absoluto del Simbolismo también anticipó el “Espacio Vacío” de Peter Brook, así como la creación de la Caja Negra: una arquitectura vacía desprovista de arquitectura.

El tercer capítulo formula el *espacio abstracto* provocado por la “Escena callejera” de Bertolt Brecht y la incursión de la metrópoli industrial en el teatro. A través de los movimientos revolucionarios en Rusia y Alemania, el teatro se infiltra en la ciudad, fusionando efímeramente los proyectos utópicos de teatro y arquitectura dentro de la vanguardia. Para los teatreros constructivistas de los años 20 y 30, la arquitectura proporcionaba un fértil laboratorio en el que buscaban crear armonía y unidad dentro del entorno industrial. Aunque pocos de sus proyectos fueron realizados -como la Bauhaus (Dessau)- las ideas constructivistas resuenan en espacios posteriores con una estética industrial como la Schaubühne (Berlín), el Bockenheimer Depot (Frankfurt), la Tate Modern (Londres) y el Radialsystem V (Berlín), así como en los espacios recuperados de la Ruhrtriennale; proyectos que no sólo conservan la fascinación de la máquina sin el fervor revolucionario de sus predecesores, sino que, como espacios renovados, están atormentados por el fracaso del proyecto utópico de los constructivistas.

El capítulo final considera la crueldad arquitectónica en relación con el “discurso espacial” de Artaud, que fue influenciado por dos guerras mundiales en las que el mundo europeo había explotado y el espacio abstracto ya no era factible para la vanguardia. La preocupación de los surrealistas por la intoxicación, lo sagrado, la peste y la actuación alucinatoria conjuró un teatro abyecto que desafiaba la contención y el decoro: el montaje de una visión fragmentada que rechaza cualquier re-

presentación coherente. Este movimiento “contra la arquitectura” tiene su eco en los teatros contemporáneos como la Cartoucherie y los Bouffes du Nord (París), el BAM Harvey (Nueva York), el Almeida (Londres) y el Teatro Oficina (São Paulo), donde la materialidad del entorno y el cuerpo se integran para crear nuevos espacios de actuación de varias capas.

EL ESPACIO ELÁSTICO

Desde la antigüedad, los arquitectos han luchado con los problemas fundamentales asociados con la organización del espacio del escenario y del auditorio y con la creación de estructuras en las que puedan tener lugar eventos de representación. El espacio se ha visto tradicionalmente como una expansión tridimensional en la que tienen lugar objetos y eventos, pero nunca es estático y su naturaleza siempre cambiante sugiere que deberíamos reconocer su cuarta dimensión: el tiempo. Hannah escribe sobre esta dinámica desarrollando su noción del espacio de los eventos y cómo incluso los espacios aparentemente permanentes son alterados o destruidos por el tiempo. A través de una serie de ejemplos nos lleva a pensar en cómo se desempeña el espacio en sí mismo y cómo debe considerarse un aspecto integral de la experiencia de la actuación, recordándonos que el espacio nunca es fijo, sino que cambia constantemente en un estado activo de devenir.

No sólo cambia un espacio de actuación determinado a medida que los artistas se mueven por él, sino que el propio espacio también nos proporciona ecos de eventos pasados, ya sean recuerdos de actuaciones anteriores o rastros de historias pasadas. En la última sección de este capítulo se examinan algunos aspectos clave del trabajo con el espacio en la representación y se considera cómo los enfoques de la organización del espacio (como lugar de representación) y el diseño del espacio (escenografía) influyen en la recepción de un evento teatral. Se exploran los factores que afectan a nuestra respuesta al espacio y las formas de entender el uso del espacio mediante ejemplos específicos, destacando las teorías y los profesionales clave para su estudio e investigación posteriores. El espacio, ya sea una pausa flotante, una superficie en blanco, una habitación vacía o un cosmos ilimitado, funciona. Como concepto teorizado durante siglos por filósofos, científicos, artistas y dramaturgos, el espacio sigue siendo complejo y esquivo, a pesar de ser

el material intangible fundamental utilizado por los diseñadores que crean lugares de representación teatral. El espacio es la materia prima de los arquitectos (que lo construyen) y de los escenógrafos (que lo abstraen); lo experimentan los habitantes (que se sumergen en él) y los espectadores (que lo ven). Este libro de Dorita Hannah utiliza sitios que albergan eventos escenificados para argumentar cómo el espacio es un medio performativo y, por lo tanto, una entidad inherentemente activa que afecta recíprocamente y es activada por sus habitantes, que no necesitan estar físicamente presentes.

Como escenógrafa y arquitecta teatral en ejercicio, uno de los proyectos en curso de la autora consiste en desarrollar la noción de espacio de eventos para considerar la performatividad espacial en general y el espacio de actuación en particular. Este vínculo entre el evento y el espacio desafía la tradicional asociación de la arquitectura con la continuidad, la coherencia y la autonomía al centrarse en el tiempo, la acción y el movimiento. La visión del espacio de actuación como un “evento” posiciona al espacio construido e imaginado como una experiencia encarnada y un evento en evolución basado en el tiempo, donde el propio entorno construido (ya sea la arquitectura o la escenografía) ya no se percibe como un objeto estático, sino como un sujeto espacial efímero.

El acercamiento al espacio a través de los acontecimientos transitorios -ya sean históricos (acontecimientos épicos), estéticos (representaciones teatrales) o mundanos (acontecimientos cotidianos)- reconcilia el objeto estático de la forma construida con el flujo dinámico de la representación, exponiendo un complejo sistema de fuerzas activas que subvierte el papel tradicional de la arquitectura como objeto fijo y permanente diseñado para ordenar el espacio y las personas que lo habitan. Como mundos oscuros y flotantes -desencarnados, sin espacio y sin tiempo- están destinados a albergar lo virtual esos espíritus y dioses que hemos conjurado en el escenario desde la antigüedad. Como vacíos construidos, albergan las fantasmagorías y actos efímeros del teatro, subvirtiendo el objetivo de la arquitectura de ser segura y eterna. Así, el edificio de la representación clásica se encontraba en un estado de lento e inexorable colapso, reconfigurando la forma del espacio no sólo para los eventos sino también como eventos. Desde la proclamación de Nietzsche, el monumental teatro con su con su escena pictórica ha sido repetidamente cuestionado y a menudo abandonado.

La idea de que cualquier espacio dado es un lugar esencialmente activo de encuentro teatral, donde la acción del intérprete es observada por el espectador, fue articulada por Peter Brook en 1968 como el arquetípico “espacio vacío”, que no es vacío y en blanco, sino que está imbuido de carácter y acción. Cada sitio contiene sus propias particularidades que influyen y dan forma al programa espacial y a los códigos sociales de los asentamientos arquitectónicos, y a su vez son informados por múltiples actuaciones. Estos se hacen más complejos durante la representación teatral a través de una puesta en escena que a menudo reconoce lo virtual y permite otros mundos -pasado, presente y mitológico. Al reducir el evento escenificado a un encuentro espacial crudo entre los participantes, incorpora el entorno construido y natural al evento, haciendo hincapié en el papel que el espacio existente desempeña tanto en la acción como en la recepción. Esto es evidente en los eventos escenificados en sitios específicos donde la naturaleza inherente de un espacio encontrado permanece tan relevante como poderosa durante el evento escenificado: ya sea cooptado como el actor principal o silencioso y sutil en sus actuaciones.

La arquitectura teatral que representa el *statu quo* -como lugares de artes escénicas estatales, municipales, comerciales o institucionales- se ha convertido en un recipiente rígido y sin vida, que depende del evento escénico para animarlo: dentro del recipiente aparentemente pasivo de su auditorio, un plano homogéneo de miradas espectadoras bien organizadas fijadas en imágenes muy compuestas que tienen lugar detrás del marco técnico del escenario del proscenio. Sin embargo, la tendencia actual muestra que la forma “clásica” con la boca de escena sigue siendo utilizada sin cesar en los nuevos edificios de todo el mundo. Dorita Hannah lo describe así, pero no puede dar una respuesta a este hecho, también porque los diferentes formatos no pueden ser comparados y analizados tan fácilmente.

El libre intercambio de ideas puede ser facilitado por una arquitectura que funcione, tanto en sentido figurado como concreto, como una plataforma transitable que aproveche lo virtual y dé cabida a lo real. Combinación de espacio dinámico y forma rígida, el edificio se niega a desaparecer cuando las luces se atenúan, convirtiéndose en una fuerza inescrutable a considerar en el desempeño. Reconocer la arquitectura en sí misma como un evento espacio-temporal con realidades

cambiantes y superpuestas, pone en juego el lento tiempo de la forma construida con las diferentes temporalidades de la representación y el espacio ficticio. Desafiar los modelos aceptados de arquitectura teatral nos permite combatir no sólo la rigidez de los ambientes construidos, sino también los poderes que los conforman, y reclamar el espacio público como el espacio vacío de la expresión teatral, recordándonos que el espacio, por más vacío que parezca, está lleno y es muy activo.

Pero ¿cómo puede haber un libro sobre arquitectura, sobre el espacio, sin dibujos que expliquen los conceptos? Se omiten por completo los planos, secciones y alzados, aunque algunas fotos de Marc Goodwin captan el ambiente. Seguro que a estas alturas se pueden buscar los documentos pertinentes fácilmente, pero un análisis de los dibujos de los espacios discutidos habría sido muy útil, y sabemos que la autora lo podría haber hecho. Además faltan las conexiones con el entorno físico y metafísico del teatro: Dorita Hannah considera los espacios para eventos como lugares aislados en la ciudad, no se menciona el espacio público que los rodea. Como resultado, se pierden las importantes interacciones entre teatro, espacio, edificio, lugar y la ciudad con su público.

No obstante, estamos ante un libro muy importante que amplía la discusión sobre el espacio escénico y la enriquece enormemente mediante el debate teórico !Muchas gracias, Dorita!

BRI NEWSELY

Beuth Hochschule für Technik Berlin

Reseña de la representación de *Elena Fortún* [*Sendero Fortún*] de María FOLGUERA

A mis alumnos de la Universidad Villanueva

EN LA ACTUALIDAD, SON MUCHAS LAS obras académicas y artísticas que indagan en la cuestión de la identidad de género porque, pese a los progresos que se han realizado, siguen estando muy presentes las prisiones de identidad psíquica que controlan a los individuos (Butler, 2001: 96 y ss.). No obstante, no resulta fácil que una obra se acerque en profundidad a la identidad de los personajes históricos porque los estereotipos sobre ellos tienden a perpetuarse. Sin embargo, *Elena Fortún* [*Sendero Fortún*] de María Folguera es una obra que presenta la vida y la obra de esta escritora rompiendo los estereotipos que establecen expectativas cerradas acerca del comportamiento conforme al género (Sevilla-Vallejo, Guzmán-Mora, 2019). Esta reseña es fruto de la conversación con alumnos de la Universidad Villanueva. En ella, vamos a centrarnos en la compleja fundamentación que hace la obra de Folguera de su protagonista y cómo emplea códigos artísticos para dotar a su historia de un simbolismo que permite reflexionar sobre el género.

Elena Fortún ha sido sometida a un estereotipo que amenaza con distorsionar su figura. Tanto en su época como posteriormente, la imagen de esta autora y la interpretación de su obra ha perdido una profundidad que la obra de Folguera recupera. Elena Fortún es el nombre con el que conocemos a Encarnación Aragonese Urquijo (1885-1952), quien adquirió una enorme popularidad en la primera mitad del siglo xx a partir de la publicación de la serie de novelas *Celia*, que se han entendido como obras que daban un modelo tradicional de identificación a las mujeres. En cambio, *Elena Fortún* [*sendero Fortún*] de María Folguera presenta los sueños, deseos, luchas y dolores de una mujer que no se adecuaba ni quería que las mujeres se adecuaran a un modelo hegemónico. Elena Fortún rompió con el estereotipo de la época, por-

que fue autodidacta, creativa y autónoma. Como suele ocurrir con los autores de literatura infantil, no se ha apreciado el valor artístico de sus obras. Hay que tener en cuenta que “su voluntad de renovar el género le impulsa a escribir piezas teatrales en las que predomina un lenguaje ágil y vivo, y en las que las canciones y los juegos verbales cobran una importancia trascendental” (Molina-Angulo y Selfa Sastre, 2019: 173). María Folguera capta su apasionante vida a través de una puesta en escena que emplea acertadamente lo que Ubersfeld denominó señales (22) para condensar la lucha de Elena Fortún por alcanzar una libertad artística y personal frente al peso de la sociedad. *Elena Fortún [sendero Fortún]* muestra las preocupaciones y las obsesiones de la autora a través de saltos en el tiempo que se anuncian mediante los colores de las prendas de los actores y ciertos espacios del escenario que presentan un valor simbólico: el telón del fondo, para la muerte; el rincón con el baúl, para escenas domésticas; y la taquilla, para episodios más sociales.

Elena es retratada en sus sufrimientos personales, entre los deseos que tiene de escribir y vivir y los compromisos de ser mujer en la sociedad española antes y después de la Guerra Civil. Aparece en escena para compartir la lectura de unas cintas que contienen sus obras. Ha empezado a escribir Celia bibliotecaria, donde su protagonista llega a una casa de Barcelona que se parece a la destartalada residencia a donde llega la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet. Pero el editor quiere que ella escriba Celia se casa para conseguir un gran éxito de ventas y la aceptación de la censura. Ni ella ni las lectoras que se han identificado con la rebeldía de Celia se pueden imaginar a Celia casándose, al menos no con alguien que no sea de su gusto, porque, como dice Elena, “este no es el siglo XVIII” de *El Sí* de las niñas. El editor quiere algo que satisfaga a la censura, pero más romántico que el Cuaderno de Celia, que escribe influida por Inés Field en Argentina. Pero no es este el único obstáculo que encuentra para escribir lo que desea, sino que la censura corta con sus tijeras partes de las cintas que contienen sus textos cuando no son respetuosos con la religión o directamente se lleva las cintas ante la resignación de la autora. En esas cintas se explicita su identidad como autora y el corte de estas es una forma de limitar la expresión artística y el mismo ser de la autora. En los términos de Wittig, la censura crea la ficción de una imagen estandarizada sobre la mujer (apud Butler, 2007: 87 ss.), por lo que Elena Fortún debe buscar la forma de conservar cuanto pueda de su real identidad y de sus propósitos literarios.

Elena Fortún [sendero Fortún] presenta la tensión entre los movimientos feministas a comienzos del siglo xx y el carácter opresivo de la sociedad conservadora. No obstante, Elena cuenta con la admiración y el apoyo de otras mujeres para que siga un camino propio. Inés Field le señala que ella es diferente y no puede aceptar el sometimiento común de las mujeres en aquella época: “Cuando se vive con alguien extraordinario no se le puede pedir nada”. Del mismo modo, Matilde le dice que no se preocupe tanto por tener más hijos de sus entrañas, sino más bien de gestar “un hijo de su pensamiento”. Asimismo, Elena participa de actividades donde se respira libertad, como el Lyceum club, donde ellas se distinguen entre maridas y libres, aunque otros les llamen lyceomanas para dar un sentido negativo y enfermizo a su actividad. La relación con Carmen Laforet está retratada con una enorme sensibilidad para mostrar la admiración y la lucha conjunta extraordinaria de estas mujeres, que las lleva a un sufrimiento y a pérdidas comparables. Carmen no podrá acompañarla hasta el final en su rebeldía porque percibe que eso amenaza con llevarle a la destrucción. Encuentra como solución una reducción de sí misma, como si fuera un árbol que no ha de dar frutos. Dice: “renunciar es como podarse a sí misma”. Elena tampoco puede llevar a su vida toda la rebeldía que hubiera querido y, por ello, ambas son como dos árboles podados o mutilados porque sus narraciones están ceñidas por un dramatismo desde el que no pueden transformar su propia vida (Sevilla-Vallejo, 2017: 17). El símil está al servicio de la visión desesperada de ambas mujeres y sirve como un indicio más del código teatral empelado por Folguera para que el público interprete en qué consisten las pérdidas que las mujeres experimentan al no disponer de la libertad para expresar sus propios deseos (Ubersfeld, 1989: 23).

Elena sufre porque ha interiorizado los deberes que se impone a las mujeres, en términos psicoanalíticos su superyó se identifica con las normas sociales, lo cual va relacionado a la reducción de su propio deseo, es decir, los impulsos propios del ello no encuentran vía de expresión (Sevilla-Vallejo, 2020). Uno de los aspectos donde la obra profundiza es en cómo lucha por controlar sus afectos. Ella se impone el deber de querer y desear a su marido. Le preocupa lo siguiente: “No consigo que me guste” y, al mismo tiempo, trata de no albergar estos sentimientos por algunas de sus amigas. Así, se impone la obligación que sigue: “Todas las amigas deben ser iguales en mi corazón”. Elena participa con

angustia de la opresión por la que, como ha recogido Nuria Capdevilla, la homosexualidad era una patología denominada inversión congénita (28). Y descubre que otras mujeres viven en la misma cárcel que les impide el reconocimiento y el amor, como le confiesa María Lejárraga: “Los que no son normales no nos comprenden”. Sin embargo, no pueden ocultar lo que son porque “un escritor se delata a sí mismo en cada palabra que escribe” y así reflejará sus verdaderas críticas e inquietudes en los textos que no publica, Celia en la revolución y Oculito sendero, que recibe Marisol Dorao al final de la obra.

La puesta en escena de María Folguera resulta muy interesante por varias razones. En primer lugar, recorre con gran fidelidad la historia y los estudios académicos recientes sobre la autora, por lo que acerca al público investigaciones han enriquecido el conocimiento sobre la autora. En segundo lugar, tal como señala una de las alumnas, “Uno de los recursos más destacados [de esta obra] es el uso del símbolo. La representación de Elena Fortún brilló especialmente por la sobriedad de los elementos presentados; pero éstos resultaban acertadamente significativos para la factura de la obra precisamente por su carga simbólica”. En otras palabras, resulta de interés el código teatral que emplea Folguera para llevar al plano teatral a la autora y su obra. Por último, *Elena Fortún [sendero Fortún]* puede servir, en palabras de una alumna, para “la dramatización de los grandes conceptos como el amor, el engaño, la venganza, el éxito, la vida, la muerte, etc., lo cual no solamente permite una accesibilidad mayor, sino que produce una también mayor comprensión de éstos” y de las circunstancias vividas por las escritoras durante la primera mitad del siglo xx.

SANTIAGO SEVILLA VALLEJO
Universidad de Salamanca

REFERENCIAS

- BUTLER, J. (2001). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- . (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- FORTÚN, E. Y RAS, M. (2014). *El camino es nuestro*. Introducción de Nuria Cap-

- devila-Argüelles. Selección de María Jesús Fraga. Madrid: Fundación Banco Santander.
- MOLINA-ANGULO, R. Y SELFA SASTRE, M. (2019). El teatro femenino de preguerra en España: Elena Fortún y su Teatro para niños (1936). *Revista de Literatura*, LXXXI, 161, 153-175.
- SEVILLA-VALLEJO, S. (2017). *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- . (2020). Identidades sincréticas en la novela Entre dos oscuridades de Carmen Kurtz. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2(2), 161–176. <https://doi.org/10.3828/bchs.2020.10>
- SEVILLA-VALLEJO, S., GUZMÁN-MORA, J. (2019). El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz. *Siglo XXI. Literatura y culturas españolas*, 17, pp. 107-124. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.107-124>
- ÜBERSFELD, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.