

**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 influyentes “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 NEWESELY  
*Beuth Hochschule für Technik Berlin*