

De la situación a la ciudad. El Teatro Móvil de Javier Navarro de Zuñillaga



Fernando Quesada

Universidad de Alcalá

fernando.quesada@uah.es

Fecha de recepción: 01/03/2017. Fecha de aceptación: 15/04/2017.

Resumen

El arquitecto Javier Navarro de Zuñillaga (1942) se graduó en 1968 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En el curso académico 1970-71 viajó de Madrid a Londres para completar su formación en la Escuela de Arquitectura de la *Architectural Association*. Allí realiza, entre septiembre y junio, un proyecto llamado Teatro Móvil, que consiste en un dispositivo escénico compuesto por camiones de 8 x 2,5 metros cuidadosamente diseñados que contenía todos los elementos necesarios para configurar un espacio dedicado a las artes escénicas u otros usos colectivos, cubierto por una estructura hinchable, con un tiempo total de montaje de seis horas y media estimado para cuatro operarios. Este proyecto, mostrado y publicado internacionalmente entre 1971 y 1975, nunca fue realizado. En junio de 1976 el proyecto se completó con un brillante y premonitorio texto de quince folios llamado “La desintegración del espacio teatral”, publicado en la revista de la *Architectural Association* y una adaptación arquitectónica realizada en 1974 de su uso original de teatro a un nuevo uso de viviendas de emergencia. Este valioso material permanece parcialmente inédito y no ha sido objeto de un estudio pormenorizado a pesar de su originalidad, rigor y valor cultural.

Palabras clave

situación;
experimento;
movilidad;
caravana;
ciudad;
Navarro de Zuñillaga

Abstract

Architect Javier Navarro de Zuñillaga (1942) graduated in 1968 from the Technical School of Architecture in Madrid. In the academic year 1970-71, he travelled from Madrid to London to complete his training at School of Architecture of the Architectural Association. There, between September and June, he designed a project called Mobile Theatre. This building is a device composed of carefully designed trucks measuring 8 x 2.5 meters, which contain all the necessary elements to configure a space devoted to the performing arts or other collective uses. The building was covered with an inflatable roof-structure, with a total assemblage time of six and a half hours, for an estimated average of four operators. This project, shown and published internationally between 1971 and 1975, was never realized. In June, 1976,

Keywords

situation;
experiment;
mobility;
caravan;
city;
Navarro de Zuñillaga



Figura 1: Javier Navarro (izquierda) durante la conferencia *Towards a Theater of Situation*, ante Charles Jencks (en pie a la derecha) y Paul Oliver (sentado). Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

the project was completed with a brilliant and premonitory fifteen-page text called “The Disintegration of Theatrical Space”, published in the magazine of the Architectural Association, and an architectural adaptation made in 1974, which changed its original use of theatre to a new use of emergency housing. This valuable material remains partially unpublished and has not been the object of a detailed study despite its originality, rigor and cultural value.

Experimentos en situación

En 1969, Javier Navarro fundó el TIS, acrónimo de Teatro Independiente de Situación, tras liderar el grupo de teatro universitario de arquitectura durante algunos años. Esta experiencia culminó con la puesta en escena de una pieza teatral llamada “Experimento de Situación”, dentro del ciclo de Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en el Teatro Marquina de Madrid el 31 de mayo de 1970, pocos meses antes de marchar a Londres. Esa pieza, como recoge el anuncio publicado en el diario ABC de aquel día, estaba basada en el primer acto de la obra *El juego de los insectos*, de los hermanos Čapek, y no ha dejado rastro documental alguno.

En una serie de notas escritas durante octubre de 1970 en Londres, Javier Navarro andaba a vueltas con lo que llamó *Experiments in Situation*, una pieza híbrida que finalmente tuvo ocasión de mostrar en público en la *Architectural Association* en un evento fechado el 23 de noviembre de aquel año. Bajo el formato de conferencia performativa, Javier Navarro y su colaborador en este evento, el artista Henry Gough-Cooper, mostraron sus ideas a un grupo de docentes y estudiantes de la *Architectural Association* entre los que se encontraban dos de los profesores por aquel momento más influyentes de la cultura arquitectónica inglesa del momento: Charles Jencks y Paul Oliver, que fueron anfitriones de Navarro en esta institución¹.

El título de aquella conferencia performativa fue *Towards a Theater of Situation* y el evento recogía muchas de las ideas espaciales que Navarro había traído consigo desde Madrid a Londres, todas ellas centradas en la relación que se produce en una situación escenificada entre el público, la propia disposición espacial y finalmente los aspectos inmateriales, comunicativos y afectivos que este tipo de dispositivos ponen

1. Charles Jencks (1939) fue uno de los tutores de Navarro en la AA y una de las personas con quienes tuvo mayor contacto personal. Dos de los temas más importantes que trató fueron el pop en la cultura de masas, y la semiología y su aplicabilidad a la crítica de arquitectura. Enseñó en la AA entre 1968 y 1988. Paul Oliver (1927) se especializó durante la década de los 60 en arquitecturas vernáculas. Además, también tuvo en esa década una carrera importante como estudioso de la música blues.



Figuras 2 y 3: dibujos de preparación de *Towards a Theater of Situation* elaborados en Londres en octubre de 1970. Imágenes cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

siempre en juego. El interés de Javier Navarro, larvado durante largo tiempo en la escuela de arquitectura y el teatro universitario, estaba enfocado en las posibilidades que este tipo de disposición arquitectónica podría ofrecer de cara a renovar el edificio teatral en su totalidad y, con ello y de paso, la arquitectura en general. Gracias a este evento, que está parcialmente documentado, es posible reconstruir lo que habría sido el proyecto de su Teatro Móvil más allá de su mera documentación como artefacto arquitectónico, ya que este ambicioso proyecto es más que un conjunto de dibujos para ejecutar un edificio singular.

En sus notas manuscritas de preparación de la conferencia, Javier Navarro define lo que entiende por situación del siguiente modo:

El personaje principal de una pieza es la propia situación por encima de los propios personajes. Y es la situación la que se desarrolla o se sostiene a sí misma a medida que el tiempo pasa, lo que formaliza el comportamiento de la gente en una pieza. Por descontado, esta situación debe ser de carácter general, de modo que logre afectar al conjunto de personas que intervienen. El espacio tiene un papel importante en este tipo de teatro. Es lo que llamaría un *espacio común de respiración*, un espacio auto-motivado.

Una serie de dibujos diagramáticos acompañan estas ideas. En ellos se insiste sobre el acto comunicativo desde una cadena de términos (situación-acción-reacción-comunicación), que relacionan dos cuerpos humanos en una red multisensorial, o que se enroscan sobre sí mismos en una espiral. El primer esquema advierte de la posibilidad de confundir la comunicación intersubjetiva con el narcisismo, que lógicamente desembocaría en el exhibicionismo del virtuoso, ya que el dibujo se acompaña de la advertencia *communication or showing-off?* Por su parte, la espiral sugiere otro tipo de desarrollo, que parte del centro y va progresivamente desenvolviéndose en una espiral logarítmica, hasta chocar con los límites del propio papel que establece su borde. Se trata sin embargo de un borde o límite transitorio, práctico o arbitrario incluso, porque según Navarro, solo la “destrucción fatal” o “el infinito” pueden poner fin a una situación que ha comenzado a desarrollarse de modo pleno y satisfactorio, es decir, si se ha superado el acto comunicativo meramente funcional, que conduce al virtuosismo narcisista, y se ha ingresado en el acto comunicativo genuino, o espiraloide expansivo. El entusiasmo de estas notas manuscritas por un teatro de situación es absoluto, como lo es la duda planteada por la necesidad de orden, de límite y de legibilidad. Estos materiales teóricos se mueven en la incertidumbre entre forma estable y abierta, comunicación eficaz y estallada, espacio infinito y limitado, en dialécticas no resueltas y muy desafiantes, a las que el proyecto arquitectónico del Teatro Móvil procuró responder a nivel práctico.

El evento de Londres, que se mantuvo en un estado larvario y extraordinariamente especulativo, tuvo lugar en una de las salas de la *Architectural Association*, a la que se



Figura 4: espectadores durante la conferencia *Towards a Theater of Situation*. Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

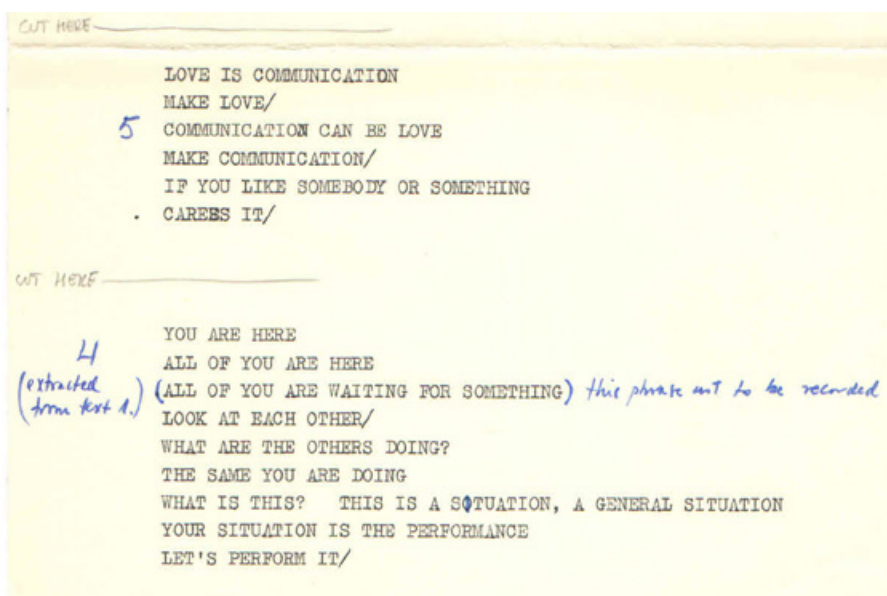


Figura 5: fragmento de materiales de trabajo empleados en *Towards a Theater of Situation*, Londres noviembre de 1970. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

entraba por un pasillo delimitado por paredes de plástico translúcido pintarrajeadas. El suelo de ese trayecto de entrada se cubrió de arroz y terrones de azúcar para propiciar un ingreso más cuidadoso de lo habitual, necesariamente lento, sonoro y cauto, claramente ritualizado. La pizarra de la sala estaba cubierta por materiales como dibujos, hojas volantes de piezas teatrales, textos, diagramas y esquemas. Sobre una mesa había material escrito y platos de comida para los invitados; sobre otra había dos magnetófonos accionados por Henry Gough-Cooper y un micrófono colgaba del techo de la sala. A los asistentes se les obsequió con algunos textos mecanografiados sobre papel con lemas como: *Love is communication/Make love/Communication can be love/Make Communication/If you like somebody or something/Caress it.*

La clave de la situación de que trataba este evento radicaba en proporcionar al público un esquema situacional comprensible y sencillo, y los materiales para construirlo en común, de modo que se cumpliera con el objetivo trazado en las notas de preparación: “Dar un esquema de una situación que el público pueda hacer suya y, por lo

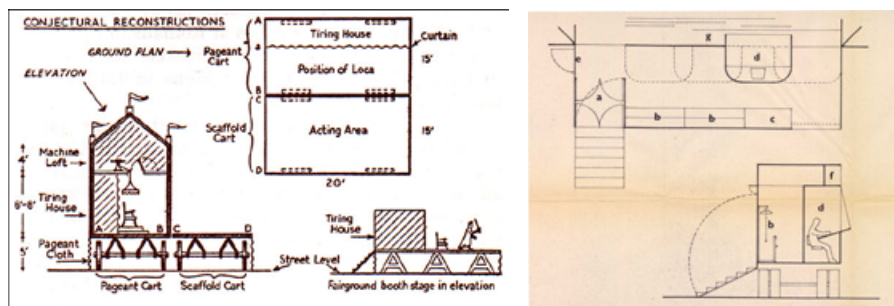


Figura 6: reconstrucción de una caravana de cabalgata inglesa y planta del conjunto espacial. Fuente: G. Wickham, *Early English Stages* (1958). Figura 7: fragmento del plano número 31 del Teatro Móvil, mostrando la adaptación de un furgón estándar a un espacio compartido entre un vestíbulo de entrada para espectadores y la cabina técnica. Leyenda: a) entrada, b) ropero autoservicio, c) máquina de bebidas, d) cabina de control, e) puerta a aseos, f) puente de luces, g) paneles. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

tanto, jugarla... (una situación) capaz de ser manipulada por ellos". Las notas y los dibujos muestran un abanico de experimentos en situación que invocan arquetipos de relaciones actor-espectador, uno a uno o en grupos. Vemos cajas transparentes con pequeños grupos dentro enfrentadas a gradas, o laberintos de espejos y hexágonos unipersonales concéntricos, que serían accionados además por medios como magnetófonos o monitores de TV. Se trata por tanto de tentativas a medio camino entre la instalación y la arquitectura, cuya función principal sería la inducción a la comunicación y a la conciencia del espacio inmediato. Estos son los materiales dramáticos que pueden ser proyectados en el propio Teatro Móvil a escala arquitectónica, cuya ambición no radica tanto en la propia situación construida y particular, sino en sus posibilidades como artefacto arquitectónico que podría intervenir en el espacio de la ciudad alterando y profanando, momentáneamente, su materialidad física y su teatralidad social.

El Teatro Móvil

En el edificio teatral clásico la escenografía es el único elemento de variación espacial dentro de una estructura arquitectónica fija y en muchas ocasiones monumental. Esto llevó a Javier Navarro a considerar la posibilidad de fundir una arquitectura móvil con una escena móvil en un único elemento que pudiera dar lugar a lo que denominó "situaciones en desarrollo". Con ello se pretendía introducir el factor temporal, que es característico de la escena, en la arquitectura, caracterizada por la estabilidad formal, es decir por ser una forma estable en el tiempo.

En esa investigación personal, la tradición del teatro móvil o nómada de raíz popular fue clave para pasar de una aproximación teórica o reflexiva (la conferencia performativa) a la práctica arquitectónica directa, la acción (el proyecto de arquitectura del Teatro Móvil). Según esa tradición del teatro nómada, la caravana es el único elemento que establecería una constante arquitectónica frente a una configuración final que siempre sería cambiante para cada ocasión. La caravana sería por tanto la arquitectura primordial y básica de este tipo de teatro, pero no su arquitectura final, que solo quedaría definida con cada configuración y con cada puesta en escena de manera específica y, hasta cierto punto, imprevisible. Pero la caravana era, en la tradición nómada, un elemento subsidiario, un mero apoyo tecnológico que transportaba lo necesario para levantar una techumbre o bien, en otros casos, para convertirse la caravana misma en caja escénica elevada alrededor de la que se disponía el público.

En el Teatro Móvil se persigue un empleo exhaustivo de la caravana como elemento configurador de la forma arquitectónica del espacio total, de modo que la movilidad sea un parámetro que afecta literalmente tanto al desplazamiento físico de la propia arquitectura como a la transformabilidad característica del espacio de la escena y del público, un espacio que nunca sería igual a sí mismo. Junto a esta motivación conceptual, el proyecto de Javier Navarro se mueve en parámetros de economía, de máximo aprovechamiento de recursos a nivel material y conceptual, de modo que

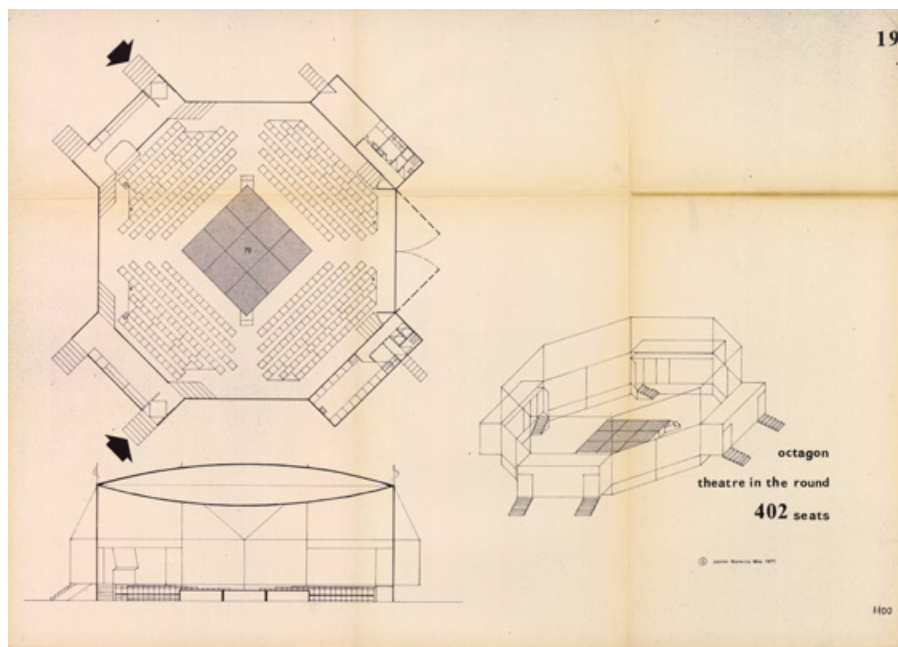


Figura 8: plano número 19 del proyecto de Teatro Móvil, versión octogonal con escena central para 402 espectadores. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

los elementos de transporte se usan “como almacén de todo lo necesario durante los desplazamientos, como elementos estructurales y de cerramiento una vez en el sitio y, a la vez, como espacios de servicios del teatro” (Navarro, 1971).

Esta estructura espacial modular es por tanto auto-transportable y desmontable, y sigue un esquema de organización geométrico que “consiste en formar recintos poligonales regulares de lado=longitud del módulo, con número de lados $2n$, siendo n el número de módulos empleado” (Navarro, 1971). El esquema diseñado consiste en cuatro furgones que, en diferentes configuraciones poligonales, pueden llegar a constituir hasta veintiún recintos diferentes en forma y tamaño con la misma cubierta hinchable de forma octogonal. Los cuatro furgones se apoyan en el terreno con zapatas hidráulicas que sustituyen a las ruedas y que ayudan a nivelar el plano del suelo al llegar al lugar. Una lámina de nylon octogonal cableada en sus bordes se extiende por el suelo para conformar el plano horizontal de uso del espacio, actuando como replanteo del edificio, y es rodeada en cuatro de sus lados alternos por los cuatro furgones, que actúan como cerramiento del recinto. Los cuatro chaflanes se configuran desplegando los portones de los furgones hacia fuera ciento treinta y cinco grados, cerrando así la figura octogonal que delimita el espacio total. La cubierta del espacio así definido es una forma hinchable lenticular de doble piel de nylon con cloruro de polivinilo que cuelga de un anillo de compresión octogonal “montado sobre ocho mástiles telescópicos que salen de los propios furgones en la posición de los vértices del octógono de la planta” (Navarro, 1971).

La cuidadísima puesta en obra del sistema, visible tanto en los dibujos del proyecto como en su descripción escrita, es concebida como una performance arquitectónica que remite conceptualmente al robot y, literalmente, a la tecnología realista y disponible en aquel momento. Por su parte, la racionalidad geométrica remite tanto a una motivación económica, o de un empleo de recursos muy medido a todos los niveles, como a conceptos espaciales ancestrales. En definitiva, este proyecto plantea una doble apuesta por el cinetismo y la movilidad por un lado, junto a la estabilidad, permanencia y monumentalidad por el otro. Esta duplicidad conceptual entre contemporaneidad técnica dinámica y a-historicidad geométrica estable caracteriza perfectamente a este complejo proyecto, que puede ser considerado como un fulcro de esas dos sensibilidades mediante las que la contracultura de los años sesenta se

manifestó. El Teatro Móvil supone uno de los ejemplos más refinados y característicos de la exigua producción española de arquitectura experimental de aquel convulso y poco estudiado momento histórico.

La documentación original del proyecto consiste en una serie de cuarenta planos tamaño DIN A2 rotulados en inglés que fueron presentados para la graduación en la *Architectural Association* londinense, más ocho dibujos realizados a mano en tamaño DIN A4, también anotados en inglés, que completan algunos aspectos técnicos del proyecto, concretamente los elementos de la cubierta hinchable. En 1974 esta documentación gráfica se completó con veinte dibujos a mano tamaño DIN A4. Estos dibujos resumen el proyecto original de teatro móvil con cuatro furgones y se completa con variantes, tanto en las posibilidades según el número de furgones empleados (de dos a seis), como en las posibilidades de uso y configuración, dando lugar a estructuras espaciales distintas, incluso a estructuras repetitivas que sugieren la posibilidad de una trama de carácter urbano mínima, es decir un embrión de ciudad. En concreto son seis las posibilidades de uso ofrecidas: teatro, cine, sala de exposiciones y biblioteca, con cuatro furgones; y hospital o viviendas de emergencia, con cinco furgones o más. Se explora aquí la combinatoria exhaustiva del proyecto en todas sus posibilidades a efectos de forma y de programa arquitectónico. El proyecto se completó con una adaptación del sistema a una versión ferroviaria compuesta con vagones de tren, y con una propuesta de viviendas de emergencia presentado al Ministerio de Vivienda y definido en seis dibujos realizados a mano en formato DIN A4 y fechados en octubre de 1974. Además, y para su exposición en la 13ª Bienal de São Paulo en 1975, se construyó una maqueta muy detallada del edificio.

Templo- Máquina- Caravana

El discurso de Javier Navarro está empapado de una voluntad epocal característica de la contracultura contestataria, que insistió repetidamente en una vía destructiva de la tradición culta acompañada de la recuperación de ciertos valores de otra tradición menos visible pero igualmente continuada, la popular, pobre y ajena al poder y a las instituciones de la alta cultura. De ahí que su *leitmotivo* principal fuese el de la desintegración espacial: “Está claro que el teatro necesitaba salir de los teatros para regenerarse, aunque ocasionalmente vuelva a ellos con un nuevo acercamiento espacial” (Navarro, 1976).

Siguiendo la estela de los renovadores de la escena moderna como Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vsévolod Meyerhold, Erwin Piscator y Antonin Artaud, el Teatro Móvil proponía las dos vías complementarias que, cada uno a su modo, estos renovadores plantearon en su momento: el desbordamiento de la escena hacia el público y el despojamiento de la tradición arquitectónica burguesa. Javier Navarro reúne estas dos vías bajo el término desintegración, pero manteniendo al mismo tiempo la idea de delimitación espacial como premisa incuestionable: “Es evidente que, se haga donde se haga el teatro, es necesaria la acotación de un espacio teatral. Pero es un espacio cuya arquitectura, como tal espacio teatral, debe ser efímera” (Navarro, 1976). Se trata de la proyección a la arquitectura de las mismas dudas sobre los límites expresadas en los experimentos de situación.

En su texto de investigación sobre el espacio teatral, Javier Navarro se refiere a una clasificación de tipos de edificio teatral que había sido establecida por el arquitecto italiano Guido Canella en un estudio sobre las relaciones entre teatros y morfología urbana en Milán que nos dará las claves necesarias para establecer la posibilidad de un rol urbano para el Teatro Móvil. Canella publicó en 1966 un libro llamado *Il Sistema Teatrale a Milano*, que analizaba el desarrollo histórico de lo que llamó

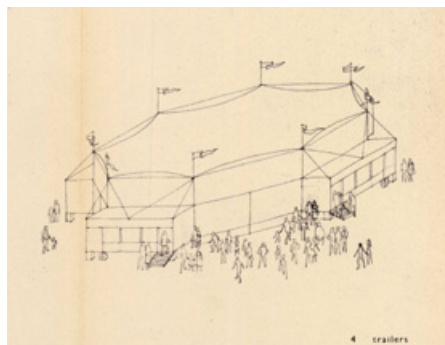
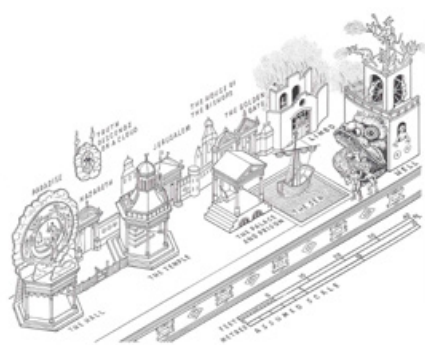


Figura 9: reconstrucción gráfica de la Pasión de Valenciennes, 1547. Fuente: Hekman Digital Archive. Figura 10: fragmento del plano número 39 del Teatro Móvil, mostrando la imagen final de la composición octogonal de teatro. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

sistema, en referencia a esa relación entre tipo arquitectónico, forma urbana y uso social del espacio teatral (Canella, 1966 y 1969). Canella diferenció drásticamente el punto de vista del arquitecto de aquel del director, escenógrafo o autor dramático. A los segundos, los artistas de la escena, corresponde una visión interna, referida al espectáculo mismo, al aparato escénico, a los requisitos técnicos y a la estética propia de esa forma de arte. Al arquitecto una visión más relacional y amplia, la establecida entre el edificio, la ciudad y el medio social, que se encarna en la relación arquitectónica específica entre escena y platea como una miniatura del modelo que puede así ensayarse a escala, pero con el deseo de superarla. Canella estableció una clasificación en tres tipos de espacio teatral en función de su relación con la ciudad al asumir la posición del arquitecto, no la del hombre de teatro: el teatro-templo, el teatro-máquina y el teatro-móvil. Navarro se valió de estos análisis de Canella para explicar el alcance teórico de su propuesta de Teatro Móvil y sus relaciones con los otros dos tipos, así como para explicitar su posición como arquitecto en este debate.

En la ciudad existe siempre una teatralidad social difusa, no necesariamente artística ni institucional, que el edificio teatral encapsula e institucionaliza entre sus paredes. Esta teatralidad social es necesariamente múltiple e inclusive inaprensible en términos formales, tanto como lo sea el medio social, por eso Canella habla de *sistema teatral* para designar al ámbito urbano que rodea a un edificio teatral en un ejercicio de analogía directa muy eficaz. En el vocabulario de Canella, sistema se refiere a un ámbito físico que supera al tipo arquitectónico del teatro y que comprende más factores, a los que un arquitecto debe prestar atención más allá de conocer y manejar los tipos espaciales de espacio teatral a su disposición. Esta categoría de sistema tomará, en la rica terminología de Canella, otros nombres en algunos de sus análisis posteriores a su libro sobre Milán de carácter más teórico o historiográfico. Por ejemplo, Canella habló de teatros y de pseudoteatros explicando el conjunto de similitudes y de diferencias entre estos dos modelos de espacio público. Los primeros son los edificios que responden al concepto de tipo arquitectónico teatral en sentido estricto. Los segundos son espacios urbanos como plazas, espacios didácticos, espacios asociativos y espacios representativos cívicos o religiosos (Canella, 1988: 70-93).

Esta noción es muy similar al concepto de *teatro espontáneo* manejada por Le Corbusier en 1948, que fue tremendamente influyente tanto en la cultura arquitectónica como en la teatral de su momento, dada la importancia de su autor y la difusión que tuvo en publicaciones de amplia circulación (Le Corbusier, 1950). En aquel texto transcrito de una conferencia, Le Corbusier describía con admiración escenas de sus viajes por Europa, el norte de África y Latinoamérica, en las que el espacio urbano acogía manifestaciones de encuentro social no programadas a las que asignaba una fuerte carga escénica, en continuidad con las celebraciones populares, laicas o religiosas, de la vieja ciudad europea consolidada. En otras palabras, Le Corbusier consideraba la calle de la ciudad tradicional, y no el edificio del teatro, como el máximo ejemplo de arquetipo espacial de la teatralidad. Para encuadrar estas manifestaciones sin coerciones físicas ni psíquicas, Le Corbusier proponía espacios solamente formalizados

con suelos equipados y superficies verticales (muretes, parterres o incluso pantallas de proyección), que dejarían de funcionar como marco o límite escénico una vez acabada la acción en curso, pasando a ser, simplemente, elementos arquitectónicos de organización difusa del espacio urbano. El Teatro Móvil, en sus configuraciones parciales sin cubierta y con los chaflanes abiertos, se comportaba exactamente como estos espacios urbanos, pseudoteatros o máquinas de actuar, tan aclamados por Le Corbusier por ser teatros espontáneos urbanos y contemplados como ejemplos en los estudios históricos de Canella.

Tanto en el caso de Le Corbusier como en el de Guido Canella, el objetivo era sensiblemente similar: la superación del privilegio históricamente asignado a una visión estrictamente profesional y tecnicista o tipológica de la relación entre escena y platea, y su sustitución por una visión social y urbana más amplia que, conceptualmente, desintegra el tipo arquitectónico del teatro y lo disemina en la ciudad, dando lugar a teatros y a pseudoteatros indistintamente y sin jerarquías entre ellos. Para ello ambos arquitectos propusieron dos procedimientos de superación disciplinar simultáneos en sus discursos respectivos. En primer lugar, la superación del proyecto entendido como actividad de diseño al servicio de la dramaturgia escénica, es decir la superación de la escenografía como el campo de actividad propio del arquitecto. En segundo lugar, su análogo sistémico a nivel urbano, la superación del tipo teatral como el mero diseño del contenedor de una dramaturgia social ya existente, previamente escrita por los comportamientos sociales y urbanos comúnmente aceptados y hegemónicos.

Según Canella, el arquitecto de teatros debe revelar o al menos facilitar esa teatralidad social múltiple, espontánea y difusa del medio urbano, y configurar sistemas tipológicos y programáticos más complejos, más allá tanto de la propia escena como del edificio teatral. Así podrá garantizar una cierta continuidad entre las formas más espontáneas de teatralidad social y las más institucionalizadas del edificio teatral propiamente dicho. Esta función del arquitecto del teatro es la que Javier Navarro asumía plenamente con su proyecto de Teatro Móvil en relación con sus experimentos situacionales, que se desarrollaron en una cronología estrictamente paralela, el año 1970-71 en Madrid y Londres, y que claramente son uno de los filones que alimentaron este proyecto.

El término teatro-templo alude al período histórico iniciado por el establecimiento de los primeros teatros del renacimiento y cuya culminación sería el teatro de Bayreuth de Richard Wagner de 1876 que es, según Canella, el mejor exponente de este tipo. Este se solapará históricamente con el siguiente, el teatro-máquina que proviene de los experimentos escenotécnicos barrocos pero que llega a su clímax con el *Totaltheater* de Walter Gropius para Erwin Piscator de 1927. El tercer tipo, el teatro-móvil, tiene una genealogía paralela e igualmente extendida en el tiempo que hunde también sus raíces en los mismos orígenes clásicos, pero con un desarrollo histórico irregular, así como un protagonismo mucho menor y una escasa visibilidad documental que hace difícil su caracterización, aunque mantuvo siempre ciertos vínculos con los otros dos tipos. Esta rica tradición paralela fue de máximo interés para Javier Navarro a la hora de formalizar su propia propuesta de edificio teatral.

Después de Bayreuth, que culminó la visión crítica de la cultura teatral romántico-ilustrada contra el teatro de corte europeo establecido en el renacimiento, la vanguardia teatral se concentró en tres vías fundamentales de trabajo. La primera supuso una insistencia en el teatro-templo, que experimentó con la representatividad del edificio teatral como monumento urbano y como símbolo de una forma política determinada, incidiendo en sus aspectos de templo laico y cívico. La segunda, la máquina, consistió en ensayar nuevos modelos de espacio para el interior de la sala teatral, experimentando en las relaciones platea-escena en función de los desarrollos de la escritura

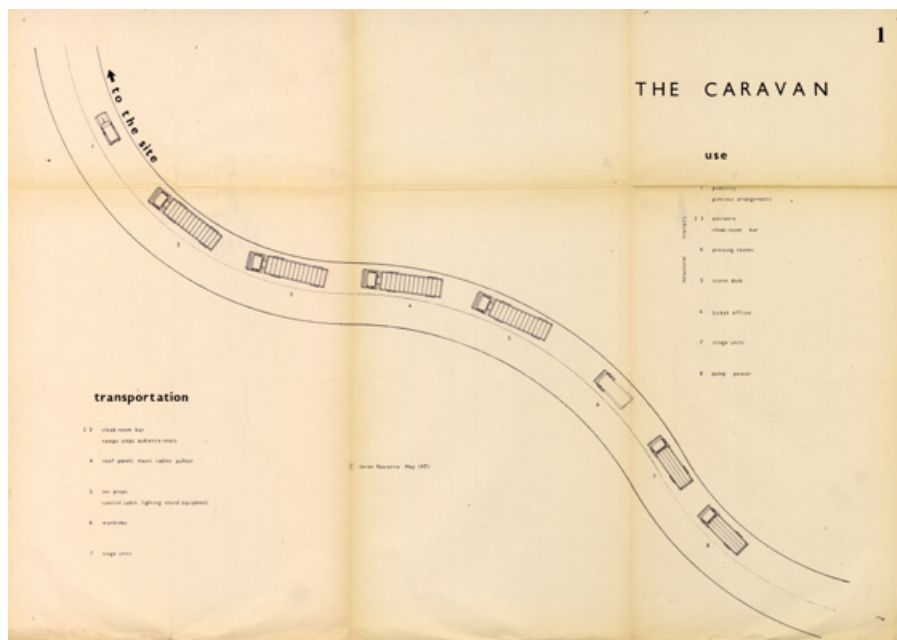


Figura 11: plano número 1 del Teatro Móvil, mostrando la secuencia de vehículos que componen el teatro. De izquierda a derecha los vehículos contienen los siguientes materiales y usos: 1) publicidad y maniobras previas, 2 y 3) bar, ropero, rampas, asientos, 4) paneles de la cubierta, cables de mástiles, tirantes, camerinos, 5) escenografía, cabina de control, equipo de luces y sonido, almacén de escena, 6) guardarropa, taquilla, 7) unidades de suelo de escena, 8) grupo electrógeno. Londres, junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuñillaga.

teatral y de los formatos escénicos, con especial incidencia en sus tecnologías, en renovación acelerada y permanente. La tercera, la caravana, fue la propuesta de un nuevo rol social para el teatro tras la emergencia de una nueva forma cultural de masas distintiva de las grandes ciudades y desconocida hasta entonces. Esta taxonomía del espacio teatral en relación con lo urbano establecida por Canella fue discutida por otro autor italiano al que se refiere puntualmente Javier Navarro en su texto, el historiador de arquitectura Mario Manieri-Elia, que da aún más claves para una mejor interpretación del Teatro Móvil de Navarro y, en general, de cualquier propuesta análoga de espacio teatral ambulante por lo que se refiere, sobre todo, a su posible rol urbano, político y cívico.

Navarro acudió en el verano de 1975 a un seminario organizado por el *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* en Vicenza, donde presentó su proyecto de Teatro Móvil junto a una serie de ponencias de expertos, entre los que se encontraba Manieri-Elia. Aunque el proyecto de Teatro Móvil ya había sido realizado, el texto de investigación no había sido completado aún, y el proyecto estaba en fase de adaptación a otros usos posibles (hospital, viviendas de emergencia, centro cultural o incluso espacio comercial itinerante²). En aquel foro, Manieri-Elia impartió una conferencia llamada *Il teatro moderno* que retoma el debate abierto por Canella y que, dada la condición de historiador marxista de Manieri-Elia, se ve profundamente enriquecido en sus aspectos ideológicos.

En paralelo a la triada templo-máquina-caravana establecida por Canella, Manieri-Elia habla de tres momentos de la cultura teatral contemporánea: el lúdico, el productivo y el ritual, de cara a abordar qué relación pudiera establecerse entre teatro y arquitectura en el nuevo marco de la cultura de masas y de consumo. El momento lúdico prescinde por completo de la arquitectura, porque la arquitectura siempre sigue una función social que es negada por la absoluta gratuidad del momento lúdico. El acto lúdico sería anti-arquitectónico e incluso anti-teatral en sentido estricto porque “ha perdido su función catártica” que es la propia del rito, la función principal del teatro y de su arquitectura asociada podría decirse (Manieri-Elia, 1975:379), para desembocar en una forma de temporalidad que excluye la dimensión ritual y con ello, su función social. Manieri-Elia distingue así claramente y con cierta crudeza lo lúdico del ritual porque el ritual está inevitablemente vinculado a “una intención funcional, busca solucionar

2. La empresa Galería Preciados consideró la posibilidad de emplear el Teatro Móvil como dispositivo de exhibición de sus colecciones de moda en espacios de la ciudad de Madrid.

una determinada situación crítica de la colectividad”, frente a la agitación lúdica en estado puro, con funciones destituyentes y de agitación. Manieri-Elia encuentra así en el ritual el vínculo fundamental entre teatro y arquitectura y su potencial político.

El momento o polo que denomina productivo, por su parte, es el trabajo escénico propiamente dicho, en que el discurso pasaría del ámbito teórico o de las ideas al ámbito de la práctica y a sus condiciones dentro del ciclo de producción, gestión y consumo. En relación con él, el polo lúdico conlleva por lo tanto la total disolución del dispositivo, la “desaparición del teatro” (y de la arquitectura), la explosión anímica que no conduce a función social alguna de carácter ritual en una tarea improductiva en este tipo de economía simbólica que describe Manieri-Elia. El polo productivo, en su estado de máxima intensidad escénica, conlleva por su parte la absoluta reformulación del cuerpo social mediante lo que Manieri-Elia llama el “teatro de acondicionamiento total”. Para el primer caso (un ludismo desatado) da el ejemplo de Yves Klein y su teatro vacío sin actores ni espectadores, con una taquilla abierta perfectamente iluminada, un teatro en el que: “se pagará a los actores por desaparecer entre la gente; el público pagará su entrada para tener derecho a una butaca vacía con nombre propio. El teatro se convierte así en una caja vacía que cumple hasta el final, y mediante pago, su propia tarea improductiva” (Manieri-Elia, 1975:380-381). Para el segundo caso (un productivismo total) da el ejemplo de una propuesta de espacio escénico esférico de Piero Berardo Gardin, derivada paradójicamente del espacio propuesto por Antonin Artaud, que acondiciona psicológicamente al espectador mediante un artefacto tecnológico implacable, como se sigue del texto descriptivo que lo acompaña: “La envolvente-esfera reconduce al espectador durante su *nutrición espectacular* (escenario = placenta) a una condición hipotética uterina, en la que dicha envolvente *protege* al espectador” (Berardo Gardin, 1969: 25-31).

En ambos casos, el resultado de la supuesta disolución es el espectáculo reforzado bajo dos formas opuestas pero finalmente confluyentes en su condición meramente espectacular. En el primer caso, el viejo templo burgués completamente vaciado de sentido y cuya función es la perpetuación pánica de su propia supervivencia como institución estéril, que no permite la emergencia de nuevos ritos sino solo perpetuar los existentes. En el segundo, la máquina renovada de producción de shock, una incubadora de nuevos tipos de sujeto que deben adaptar su propia fisiología y aparato anímico a las nuevas tecnologías de modo permanente. Para Manieri-Elia, “hay que ver en estas posiciones el intento exorcista de indicar nuevos caminos al teatro, y cuando se intenta prefigurar su forma se llega al extremo opuesto: el de un inusitado acondicionamiento del público” (1975:380).

En medio de esos extremos, la arquitectura teatral ha venido oscilando hacia uno u otro, pero sin llegar jamás a tocarlos porque, caso de hacerlo y como acabamos de ver, desaparecería. El teatro-móvil, la caravana de Canella, es propuesta por Manieri-Elia como modelo posible para vincular teatro y arquitectura en una relación mutua de signo distinto respecto a su relación con el ritual: “Contra una relación tan condicionante entre máquina escénica y espectáculo, aparece el que hemos indicado como tercer tipo de teatro: el teatro móvil en sus diferentes versiones. Pero aquí resulta más difícil hablar de arquitectura” (1975:386). Es precisamente aquí donde entra en escena Javier Navarro con un proyecto que responde a esta cuestión teórica retroactivamente, realizado cuatro años antes de que este dilema teórico de propusiese abiertamente y a partir de preocupaciones articuladas desde experimentos prácticos, pero carecía de un relato o narración que solo ahora el propio autor estaba en condiciones de construir: ¿qué y cuánta arquitectura para un teatro ritual de situación?

A esta espinosa cuestión de *cuánta* arquitectura es necesaria para un teatro que no sea ni templo ni máquina intentó responder Guido Canella con algunas de las propuestas



Figura 12: Collage de Guido Canella para el curso universitario de 1965 que originó la publicación, *Il Sistema Teatrale a Milano*, y que muestra uno de los proyectos, para Escuela Superior de Teatro, Facultad de Magisterio y Departamento de Humanidades, en una gran pieza urbana para Sesto San Giovanni, en Milán. Fuente: Fondo Francesco Moschini.

que presentó en su libro sobre Milán de 1966. Y su respuesta fue: *mucha*, a diferencia de la respuesta de Javier Navarro, cuya formalización arquitectónica era reducida y modesta. En ambos casos, sin embargo, la movilidad en relación con la ciudad fue crucial para proporcionar soluciones diametralmente distintas en el plano del lenguaje arquitectónico empleado, pero extraordinariamente similares a nivel conceptual y en sus efectos urbanos y sociales.

En su estudio sobre Milán, Canella demuestra que los desarrollos sociales del período de entreguerras debidos a la implantación masiva del automóvil dieron como resultado una transformación tanto de los teatros burgueses centrales como del cinturón periférico de pequeños espacios escénicos que rodeaban el centro de Milán. Estos últimos eran frecuentados por las clases sociales trabajadoras, y su programación comprendía teatro clásico, popular, variedades, circo y teatro político. Durante ese periodo, y seguido de la posguerra, los teatros centrales adquirieron, con algunas excepciones, una tendencia estrictamente comercial, y los pequeños *cinema-teatro* de la periferia se transformaron en salas de cine con importantes transformaciones arquitectónicas, como la completa desaparición de los equipos escenotécnicos y la excavación de espacios subterráneos para lograr espacios comerciales ganados a estos edificios.

A esa pérdida de variedad tipológica y al aislamiento del edificio respecto al contexto urbano que esto supuso, respondió Canella con algunas propuestas de grandes piezas arquitectónicas que combinaban el teatro con el pseudoteatro, lo construido con lo no-construido, el objeto arquitectónico con la textura urbana solo mínimamente materializada. Eran conjuntos edificatorios con estructura lineal y gran escala que conectaban las estaciones ferroviarias de transporte público con edificios de

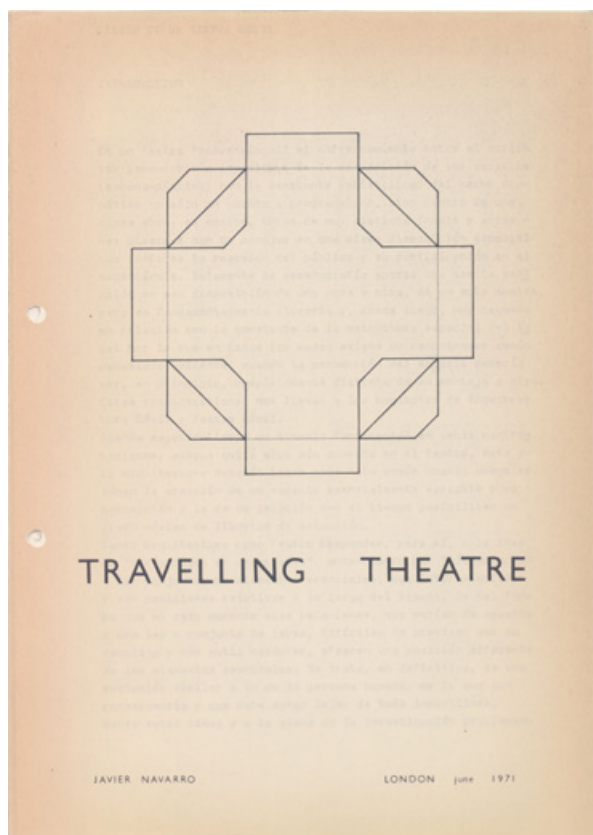


Figura 13: dibujo de portada del proyecto de Teatro Móvil. Londres, junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuillaga.

aparcamientos para el transporte privado. A lo largo de ese eje de movilidad se enchufaban equipamientos didácticos, como escuelas de enseñanza primaria o edificios universitarios, espacios comerciales, de producción artesanal, y salas de teatro, combinando todos ellos con abundancia de espacios de graderíos al aire libre, plazas y todo tipo de pseudoteatros urbanos.

La respuesta de Canella no fue por tanto la ausencia de arquitectura o su disolución literal, sino todo lo contrario. Tampoco un teatro móvil o dinámico, sino un organismo arquitectónico de escala metropolitana que retomaba parcialmente algunos aspectos del teatro-templo, como su monumentalidad, estabilidad formal y capacidad de representatividad cívica. Era una arquitectura que estaba motivada por el deseo de producción de ciudad desde el teatro como actividad social de masas. Canella empleaba así el teatro móvil como motor metafórico o conceptual de su proyecto urbano, donde lo móvil no era el teatro, sino el público. Por su parte, Javier Navarro tampoco disolvía completamente la arquitectura en una pura situación inmaterial o meramente comunicativa, tal y como se vislumbra en su insistencia en la absoluta necesidad de delimitación espacial de la situación misma. En su lugar la pone en movimiento, le confiere dinamismo e introduce el factor temporal en su constitución, ya que esta arquitectura solo puede considerarse completa una vez montada e incluso desmontada tras ese proceso coreográfico-constructivo que le da pleno sentido.

En la triada de arquetipos espaciales y arquitectónicos, la teatralidad juega roles distintos, pero en todos ellos la arquitectura es un umbral de paso, necesario en todo ritual. En el teatro-templo burgués, la arquitectura asume una función catártica enfocada a la reafirmación de un cuerpo social bien definido y compacto, que la propia arquitectura ayuda a construir y ensalzar, un cuerpo social laico (secularizado desde un origen religioso) que mediante procesos de identificación con la escena adquiere cohesión e identidad comunitaria. Estas arquitecturas suponen continuidad con ritos

aceptados por la mayoría y su principal objetivo es dar legitimidad y continuidad histórica a esos ritos. El teatro-máquina opera de modo similar en tanto que legitima rituales y los ensalza, pero introduce el shock en el ritual para renovarlo y producir así, con esa operación, nuevos rituales sociales que modifican sustancialmente al sujeto. Una parte muy significativa de la vanguardia teatral operó de este modo, procurando renovaciones profundas desde el propio interior del teatro, introduciendo alteraciones en los roles intervinientes en el rito teatral y desafiando los roles previos. Con la alteración de roles el rito adquiriría nuevas formas, pero el dispositivo mantenía más o menos intacto su funcionamiento como aparato de legitimación de un determinado ideal moral y pedagógico. Sin embargo toda historia tiene un origen, y todo teatro-templo fue, en algún momento seminal y de agitación socio-política, un teatro-máquina de renovación de los comportamientos, lo que los vincula en una relación inquebrantable. El arquetipo del teatro-caravana que pone en juego Javier Navarro investiga, por su parte, un origen aún más remoto o anterior para intentar escapar de esta historia de la que siempre conoceríamos su final trágico. Se trata de aquel origen en el que los roles están aún en formación y en completa reversibilidad, la propia situación como rito potencial, el espacio exterior al propio dispositivo teatral, la calle y la vida diaria, produciendo ensayos menos estables y duraderos, pero más atentos a los comportamientos reales, que experimentan un sinfín de transformaciones que otras arquitecturas no permiten capturar con tanta precisión y delicadeza.

Nota sobre la biografía del proyecto

El Teatro Móvil fue presentado por su autor o mostrado entre 1971 y 1975 en Londres (*The Architectural Association School of Architecture* 1971, 1974 y *Slade School of Art* 1972), York (*International Youth Arts Festival* 1971), Salzburgo (*Seminar on American Studies* 1972), Nueva York (*International Theatre Institute* 1972), New Haven, Connecticut (*Long Wharf Theater* 1972), Dallas (*Dallas Theatre Center* 1973), Madrid (Club Pueblo 1973), Tarragona (II Semana de Teatro 1973), Barcelona (Museo del Teatro, Palacio Güell 1973), Salamanca (Aula Juan del Enzina, Universidad de Salamanca 1974), Málaga (Escuela de Arte Dramático 1974), Ginebra (Tercer Salón de la Invención, Segunda Medalla de Oro 1974), Vicenza (*Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* 1975) y la 13ª *Bienal de São Paulo* de 1975. Se publicó parcialmente en las revistas: *Arquitectura*, Madrid, mayo 1972; *Architectural Design*, Londres, enero 1973; *ABC de las Américas*, Nueva York, febrero de 1973; *Primer Acto*, Madrid, febrero 1973; *Jano*, Barcelona, marzo 1973; *Mobelart*, Barcelona, junio 1973; *Arte y Cemento*, Bilbao, julio 1973; *Yorick*, Barcelona, junio-julio 1973 y *Architectural Association Quarterly*, Londres, vol: 8, nº 4, 1976.

Bibliografía

- » Navarro de Zuillaga, J. (1971). *Teatro Móvil*. Proyecto de graduación presentado en la Escuela de Arquitectura de la *Architectural Association*, Londres: AA.
- » Navarro de Zuillaga, J. (1976). "The Disintegration of Theatrical Space". *Architectural Association Quarterly*, 8 (4), pp.: 24-31.
- » Canella, G. (1966). *Il sistema teatrale a Milano*. Bari: Dedalo Libri.
- » Canella, G. (1969). "Il nuovo teatro cerca la città". *I Problemi di Ulisse*, XXII (X), pp.: 9-19.
- » Canella, G. (1989). "Teatri e pseudoteatri". *Zodiac*, 2, pp.: 70-93.
- » Le Corbusier (1950), "Le théâtre spontanè", en Villiers, A, y Basarq, A. (eds.) *Architecture et Dramaturgie*, París: Flammarion.
- » Manieri-Elia, M. (1975). "Il teatro moderno", *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, XVII, pp: 379-392
- » Bererdo Gardin, P. (1969). "Teatro?", *I Problemi di Ulisse*, XXII, (X), pp.: 25-31.