



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

**Artes del espectáculo:
Políticas del cuerpo
y ecologías de la escena.
Historia, educación e
innovación tecnológica
hacia una práctica inclusiva**

Coord.
Ioshinobu Navarro Sanler

Dykinson, S.L.

ARTES DEL ESPECTÁCULO:
POLÍTICAS DEL CUERPO Y ECOLOGÍAS DE LA ESCENA.
HISTORIA, EDUCACIÓN E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA
HACIA UNA PRÁCTICA INCLUSIVA



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

ARTES DEL ESPECTÁCULO:
POLÍTICAS DEL CUERPO Y ECOLOGÍAS DE LA ESCENA.
HISTORIA, EDUCATIVA E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA
HACIA UNA PRÁCTICA INCLUSIVA

Coord.

IOSHINOBU NAVARRO SANLER

Dykinson, S.L.

2025



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

ARTES DEL ESPECTÁCULO: POLÍTICAS DEL CUERPO Y ECOLOGÍAS DE LA ESCENA.
HISTORIA, EDUCATIVA E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA HACIA UNA
PRÁCTICA INCLUSIVA

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid 2025

N.º 284 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-496-9

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los

contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

INTRODUCCIÓN	9
IOSHINOBU NAVARRO SANLER	

SECCIÓN I.
MIRADAS TEÓRICAS, HISTÓRICAS Y ESTÉTICAS DE LAS ARTES
ESCÉNICAS

CAPÍTULO 1. LA ESTÉTICA DEL CUERPO MONSTRUOSO EN EL CIRCO: OTIS JORDAN Y EL DEBATE DE LA MONSTRUOSIDAD ...	15
JORGE GALLEGOSILVA	
CAPÍTULO 2. MÁS ALLÁ DE LA PIEL: LA CONQUISTA DEL ESPACIO A TRAVÉS DEL CUERPO EN LA FURA DELS BAUS.....	33
IRENE BALLESTEROS ALCAÍN	
CAPÍTULO 3. DALÍ ESCÉNICO.....	53
ROSARIO CHARRO GARCÍA	
CAPÍTULO 4. LA DANZA EN EL CINE: UN BINOMIO PARA LA RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO.....	70
JUAN FRANCISCO PARRILLA VIRUEGA	
CAPÍTULO 5. MÁS ALLÁ DEL ABSURDO: <i>ESPERANDO A GODOT</i> <i>Y FIN DE PARTIDA</i> EN LA ATMÓSFERA DE LA POSGUERRA.....	86
MARTA RIBEIRO FIGUEIREDO	
CAPÍTULO 6. CUANDO SE ABREN LAS PUERTAS DEL TEATRO OFICINA.....	104
JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO	
CAPÍTULO 7. EL <i>BALLET D’ACTION</i> : UNA PANTOMIMA ILUSTRADA DESDE LA TRATADÍSTICA DE LA DANZA	121
SERGIO CASTRO CABANA	
CAPÍTULO 8. DANZA TRADICIONAL ESPAÑOLA, RITO Y ZARZUELA: EL CASERÍO DE GURIDI, PATRIMONIO VIVO DE NUESTRA CULTURA ...	139
JOSÉ MANUEL GARCÍA DELGADO	

SECCIÓN II.
PRÁCTICAS ESCÉNICAS,
INTERMEDIALIDADES Y TECNOLOGÍAS

CAPÍTULO 9. INTERFACES ESCÉNICAS INTELIGENTES: HACIA UNA DRAMATURGIA COMPUTACIONAL.....	159
IOSHINOBU NAVARRO SANLER	
CAPÍTULO 10. EXPERIENCIAS MULTIMODALES PARA EL APRENDIZAJE COLABORATIVO: NUEVAS PRÁCTICAS EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA TECNOLÓGICA	179
ALEJANDRO SORIA-VÍLCHEZ INÉS DÍAZ-GARCÍA	
CAPÍTULO 11. BODY PERCUSSION, ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND ASSESSMENT. FROM PRACTICAL ACTIVITY TO TECHNOLOGICAL COMPETENCE	200
FRANCISCO JAVIER ROMERO-NARANJO ALEJANDRO SORIA-VÍLCHEZ INÉS DÍAZ-GARCÍA	

SECCIÓN III.
PEDAGOGÍAS ESCÉNICAS,
FORMACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN

CAPÍTULO 12. MOTIVACIÓN Y RENDIMIENTO EN EL BAILARÍN EN FORMACIÓN	241
BEATRIZ BAZO MOLINER	
CAPÍTULO 13. STANISLAVSKI NO MOVIMENTO DE INTERVENÇÃO TEATRAL EM <i>SOFIA, MEU AMOR</i>	261
PEDRO MIGUEL GONÇALVES DE LAMAS E SOUSA	
CAPÍTULO 14. EL <i>GESTO PSICOLÓGICO</i> DE MICHAEL CHEKHOV: LA ORGANICIDAD A TRAVÉS DEL ESFUERZO DE LA ACCIÓN FÍSICA (UNA APROXIMACIÓN BIBLIOGRÁFICA).....	287
MARIANO GRACIA RUBIO	
CAPÍTULO 15. TEATRO PARA MOVILIZARTE EN LA ADOLESCENCIA ..	306
CONSUELO BENAVENTE MARÍA JOSÉ SECKEL	
CAPÍTULO 16. LA VIDA CUANDO BAJA EL TELÓN: AUTOPERCEPCIÓN DE ESTUDIANTES QUE CURSARON LA ASIGNATURA DE TEATRO EN SECUNDARIA	322
CONSUELO BENAVENTE MARÍA JOSÉ SECKEL	

CAPÍTULO 17. TEATRO E EDUCAÇÃO FORMAL: O CONTEXTO PORTUGUÊS.....	335
MARGARIDA ADÓNIS TORRES	
CAPÍTULO 18. BENEFICIOS DEL USO DE LA PEDAGOGÍA TEATRAL EN EL AULA DE ESPAÑOL COMO LENGUA EXTRANJERA (ELE)	350
MODESTO CORDERI NOVOA	
CAPÍTULO 19. LANGUAGE TEACHER'S PERSPECTIVES ON A PERFORMATIVE LANGUAGE TEACHING (PLT) TEACHER TRAINING COURSE IN GALICIA, SPAIN	369
MODESTO CORDERI NOVOA	

SECCIÓN IV. ARTES ESCÉNICAS, SALUD Y COMUNIDAD

CAPÍTULO 20. PSICOBALLET DA RESPUESTA A LAS NECESIDADES PSICOSOCIALES NO RESULTAS DE LAS PERSONAS AFECTADAS POR EL CÁNCER	393
LUCÍA SIERRA CANO	
CAPÍTULO 21. EFECTIVIDAD DEL PSICOBALLET EN LA MEJORA DE SÍNTOMAS DE PACIENTES CON PSICOPATOLOGÍA DUAL SEVERA.....	408
AMADOR CERNUDA LAGO	
CAPÍTULO 22. EFECTIVIDAD DEL PSICOBALLET EN POBLACIÓN JOVEN CON PROBLEMAS DE SALUD MENTAL EN COREA DEL SUR ...	424
YEORANG NA	
BORI NA	
AMADOR CERNUDA LAGO	
CAPÍTULO 23. MUSICOTERAPIA: HUMANIZAR LA UCIN	440
ANTONIA DE LA TORRE RÍSQUEZ	
CAPÍTULO 24. MUSICOTERAPIA: UNA TERAPIA COMPLEMENTARIA MÁS ALLÁ DE LO FARMACOLÓGICO	461
RAQUEL DIEPA MARTÍN	
DIONISIO L. LORENZO VILLEGAS	
CAPÍTULO 25. TEATROS-CIRCO: POLIMORFISMO Y MODULARIDAD PARA LA INCLUSIÓN Y LA TERAPIA MEDIANTE ARTES ESCÉNICAS.....	480
JOSÉ BENJAMÍN GONZÁLEZ GOMIS	
SAMUEL QUINTANA GÓMEZ	
CAPÍTULO 26. CANTOS RODADOS DE LA MEMORIA: TRANSFERENCIA CULTURAL, CIENTÍFICA Y SOCIAL A TRAVÉS DE CARTOGRAFÍAS SENSIBLES Y EDUCACIÓN INCLUSIVA	503
VICTORIA MARTÍNEZ-VÉREZ	

CUANDO SE ABREN LAS PUERTAS DEL TEATRO OFICINA

JOSEFINA GONZÁLEZ CUBERO
Universidad de Valladolid

FIGURA 1. Teatro Oficina de Lina Bo Bardi y Edson Elito, **São Paulo**, Brasil, 1980-1991.
Situación actual



Fuente: Fotografía de la autora

1. INTRODUCCIÓN

Desde que el teatro surgió en un espacio interior, definido por una parte o la totalidad de un edificio, surgieron nuevos tipos arquitectónicos que se sumaron al del teatro greco-romano. La geometría recurrentemente

utilizada en la disposición relativa actor-espectador fue la del denominado teatro “a la italiana”. Con el escenario de la escena ilusionista como foco, dispuesto en un extremo del eje de simetría de la sala, y contrapuesto el lugar de la autoridad por el otro, traducía a forma la estructura establecida por el poder político y económico (realeza, nobleza y burguesía) desde el Renacimiento hasta la modernidad.

Sin embargo, las posibilidades de organización se incrementaron en este siglo XX con la influencia de los espectáculos populares en la experimentación de las vanguardias artísticas. Sus investigaciones trataron de encontrar una situación más igualitaria del público y una estrecha interacción entre actor-espectador, que plasmaron en propuestas radiales entre las que predominó la escena central frente a la escena anular, es decir, en soluciones todavía sometidas a una estricta jerarquía geométrica.

Con la aparición de la arquitectura teatral del Teatro Oficina se propuso en el ocaso del siglo XX otra geometría para la representación del drama. El Teatro Oficina, cuyo nombre en portugués significa “Teatro Taller”, está situado en el popular barrio de Bixiga en São Paulo y nació para ser la sede de la compañía de teatro homónima que le dio nombre, originalmente denominada Teatro dos Novos Comediantes y posteriormente rebautizada como Teatro Oficina Uzyna Uzona. Entre los fundadores de la compañía en 1967 estaba el actor y dramaturgo Zé Celso (*José Celso Martinez Corrêa*), *quien se convertiría en su director*. Desde sus orígenes, compañía y sede han sido cuna y emblema de movimientos artísticos de vanguardia brasileños (Andrade, 1928, p. 3), desarrollando un teatro anarcotransgresor y performático de ritualidad y misticismo afrobrasileño (*candomblé*), un teatro inclusivo, democrático y comprometido con la realidad social nacional y local, y con el objetivo de crear conciencia social.

La intervención en el Teatro Oficina de la arquitecta italo-brasileña y devota comunista de Lina Bo Bardi y su socio Edson Elito sería la tercera renovación del edificio (1980-1991) (Zancan, 2012, p. 49)³⁸, pues

³⁸ La primera fue diseñada por Joaquim Guedes (1961) y contenía un escenario jalonado por dos graderíos enfrentados, que sufriría un incendio en 1966. La segunda fue por Flávio

entre las actividades que abordó el teatro fue a la que dedicó parte de su trayectoria profesional por “*ser suma y síntesis de todas las artes*” según define en un documento mecanografiado sin fecha “‘Calígula’ e a crítica teatral” (Perea, 2013, p. 414). Su arquitectura, tanto en este caso como en conjunto, fue de una calidad y valentía inigualables, sobre todo en un momento en que las mujeres en el mundo profesional de la arquitectura no tenían tanto reconocimiento público en el viejo mundo como ella lo tuvo en Brasil.

2. OBJETIVOS

Los objetivos generales del texto son: profundizar en la arquitectura teatral; estudiar la arquitectura teatral tardomoderna de la segunda mitad del siglo XX; e investigar los cruces de la arquitectura con otras artes. Los objetivos específicos del estudio de caso del Teatro Oficina son: contextualización; análisis morfológico y funcional; genealogía tipológica; y las relaciones específicas con otras artes.

3. METODOLOGÍA

La metodología de estudio de caso intrínseco se apoya tanto en el proyecto de arquitectura teatral como en la obra construida y selecciona tres ejes temáticos o conceptos bajo los que se quiere profundizar su conocimiento: tipología, heterotopía y función.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Según la literatura especializada, existen dos formas principales de espacio dramático: el *mimético* y el *diegético*, es decir, básicamente esta distinción es paralela a lo que se ha inclinado en llamar mostrar y contar (Booth, 1961, pp. 3-20), por tanto, el texto aborda ambos en distinto grado.

Por medio de la metodología elegida, a continuación, se exponen los análisis del Teatro Oficina respecto el arquetipo lineal, la ubicuidad

Império y Rodrigo Lefèvre (1967) y, más tarde, un proyecto de Lina y Marcelo Susuki no prosperó (1983) hasta llegar a la intervención existente en la actualidad.

espacial y la subversión de los espacios interiores, unas aportaciones innovadoras que, al parecer de quien escribe, lo han convertido en una referencia en la escena teatral internacional.

4.1. TIPOLOGÍA: LA CREACIÓN DEL ARQUETIPO (O TIPO IDEAL) LINEAL DEL TEATRO

Desde fines del siglo XIX y durante las primeras décadas del siguiente las transformaciones operadas en los procesos productivos industriales del sistema capitalista generaron varias teorías y técnicas de organización y control del trabajo para aumentar los beneficios empresariales. Los modelos de producción capitalista del taylorismo (Frederick Winslow Taylor) y el fordismo (Henry Ford) implementaron procesos de racionalización y gestión laboral.

En aras de la eficiencia y productividad del proceso de fabricación industrial, la administración científica del trabajo de Taylor (Radetich, 2016, pp. 17-50) propugnó la división del trabajo y la racionalización de la actividad del obrero, basado en la descomposición-recomposición de los gestos y movimientos desarrollados en una tarea específica para suprimir los tiempos y movimientos improductivos. Seguidamente el fordismo, modelo de producción en serie, perfeccionó los procesos de trabajo para producir bienes uniformes a bajos costos aplicando el trabajo estandarizado en la cadena de montaje-ensamblaje mecanizada (1913), emblema que a su vez serviría de instrumento de inspiración.

Las teorías de Taylor fueron bien recibidas por Lenin y a comienzos de los años 20 la biomecánica Vsevolod Meyerhold aplicaba principios mecánicos al entrenamiento de actores considerándolos engranajes de la máquina teatral, lo mismo que los trabajadores lo eran de las fábricas. Críticos como Fredric Jameson, Sigfried Kracauer (2008, pp. 51-65) o Walter Benjamin apreciaron el paralelismo del empleo de estructuras formales similares entre los modelos de organización de la producción industrial y la producción estética de las vanguardias. Kracauer lo destacaba refiriéndose a la cadena de montaje y al trabajo en equipo del cine (1995, p. 13), y Walter Benjamin lo equiparaba completamente con la producción cinematográfica, donde el actor como el obrero

desarrollaban un trabajo fragmentario y una relación idéntica con el producto final (Benjamin, 2003, p. 231).

Según Emilio Irigoyen, que destaca estos elementos fundamentales compartidos, “*La línea es un concepto tan fundante de las vanguardias como lo es del fordismo, solo que en una dirección opuesta*” (2002), de tal manera que la afirmación de lo lineal en la producción industrial y su ruptura o negación por las vanguardias con las estéticas del fragmento (collage, montaje, multiplicación, descomposición, etc.) se convirtieron en el eje de las simultáneas investigaciones respectivas. Y la arquitectura, en cuanto técnica y arte, participó de ambas posturas en referencia a la línea.

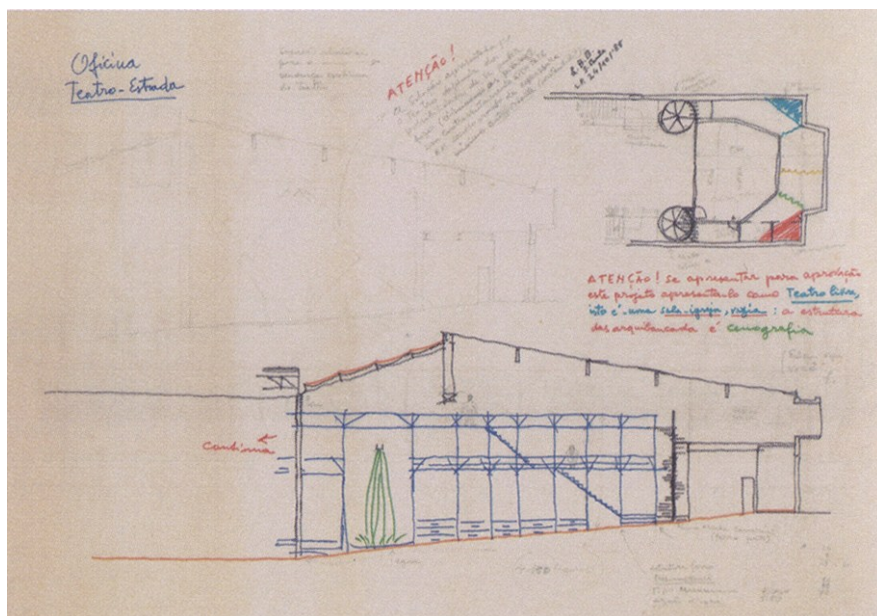
Al optimista mecanicismo de la máquina redentora que enarboló el espíritu de la época de la primera mitad del siglo XX le siguió en la segunda el surgimiento de nuevas inquietudes socio-culturales: el activismo social reivindicativo, la valoración de otras tradiciones, el diálogo con las raíces culturales y las costumbres locales, lo artesanal, etc. Con este cambio de rumbo, las artes, que habían absorbido el camino previo, proporcionaron la síntesis de ambas corrientes con nuevas entidades que surgirían en las obras del periodo.

Por su educación europea y participación en publicaciones, Lina era conocedora del estado del arte y se nutrió de la experimentación estética de las primeras vanguardias artísticas y de la arquitectura teatral derivada. Después de las vicisitudes previas del edificio, ella supo entender que la caja elemental, carente de todo esteticismo y definida por los muros perimetrales de ladrillo del alargado edificio siniestrado por un incendio (1966), era más expresiva. La intervención bebía de la dramaturgia de *The Death of Tarelkin* (1922), obra de Aleksandr Sukhobokobylín dirigida por Vsevolod Meyerhold, cuyas paredes de ladrillo a la vista en el fondo de la caja escénica transferían a los objetos de la escenografía y a los intérpretes la fuerza visual de la representación, ambos de Varvara Stepanova.

A su vez, fue notoria la influencia conceptual del teatro esencial de Brecht y Grotowski en la arquitectura teatral descarnada y pobre de Lina, “*Un teatro desnudo, sin escenario, prácticamente solo un lugar de*

acción, algo para la comunidad, así como una iglesia”³⁹, como diría ella y lo escribiría de otra manera encima de su croquis de la sección longitudinal de 1985: “ATENCIÓN: Si presentar para aprovação / este projeto apresentarlo como Teatro livre, / isto es una sala-iglesia, vazia: la estructura / de las gradas es escenografia”⁴⁰.

FIGURA 2. Lina Bo Bardi. Teatro Oficina. Croquis, 1985



Fuente: Instituto Bardi, Casa de vidrio. Fondo Lina Bo Bardi

Ya Le Corbusier, arquitecto franco-suizo, había apreciado tal semejanza en su juventud en Alemania: la iglesia como *El gran teatro del mundo*⁴¹, y en su madurez había enunciado en el panorama internacional la *boîte à miracles* durante el debate de su conferencia “Le théâtre spontané”, pronunciada en 1948 en la Sorbona en el seno de un encuentro de

³⁹ “Un teatro desnudo, sin escenario, prácticamente solo un lugar de acción, algo para la comunidad, así como una iglesia”, en SABBAG, Haifa. “A metáfora continua (Entrevista a Lina Bo Bardi)”. AU (Arquitectura y Urbanismo), nº 6, 1986, p. 53.

⁴⁰ “ATENÇÃO! Se apresentar para aprovação / este projeto apresentarlo como Teatro livre, / isto é uma sala-igreja, vazia: a estrutura / das arquibancadas é cenografia”.

⁴¹ Auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo español del siglo XVII.

especialistas del teatro (Villiers, 1950, p. 156), cuyo dibujo expondría la primera vez en el VIII *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM, 1951), celebrado en la ciudad británica de Hoddesdon⁴². Era una caja primordial para un uso teatral, un cubo esencial y vacío.

En vez de contrarrestar el estrecho y profundo espacio dado y emplear las disposiciones escénicas anteriores, Lina aprovechó este espacio al mantener en el interior la unidad de la caja siempre visible y reforzar doblemente su linealidad en la disposición, el nuevo paradigma según Carlos Martí Arís de las modernas formas residenciales de asentamiento humano vinculadas con la idea de recorrido y desplazamiento (Martí, 1991, p. 23). Considerando el tipo “*esa estructura formal o almacén interna entre las partes constituyentes*” según este autor (Martí, 1993), en un análisis sincrónico de los arquetipos arquitectónicos y en su condición esencial o genérica, la intervención que ella propuso a nivel teórico, aunque no fuera su pretensión, era una nueva estructura formal o tipo ideal lineal, repetitiva e igualitaria, que engloba sala y escena.

Era una organización geométrica-abstracta o arquetipo, inexistente hasta ese momento, que ampliaba las posibilidades del edificio teatral. Remotamente se puede encontrar algún antecedente de auditorio lineal en el Teatro arcaico de Siracusa en Sicilia, denominado Teatro lineal o rectilíneo⁴³ por el arqueólogo que lo excavó en los años 50. A pesar de las dudas existentes hoy sobre su uso, es un testimonio de la variedad de edificios en la ciudad en la época antigua. No obstante, aun significando una importante aportación, la propuesta de Lina era un experimento no generalizable para la representación de cualquier drama, porque la linealidad geométrica tiene sus servidumbres y la tradición pictórica ha construido las formas de ver.

⁴² El contenido del texto coincide prácticamente con el del encuentro teatral de la Sorbona.

⁴³ Situado al suroeste del Teatro griego de la ciudad de Siracusa, abrazado por el actual Viale Giuseppe Agnello, este teatro fue excavado por el arqueólogo Gino Vinicio Gentili a mitad del siglo XX. Está excavado en la roca en la ladera suroeste de la colina de las Temenitas con la cávea recta en vez de curva y tuvo un periodo de vida del VI al III siglo a. C. Algunos autores consideran que por su reducido tamaño y la falta de una *scenae frons* fuera lugar de reunión del consejo o de asambleas públicas, eventos deportivos o religiosos. En cualquier caso, estaba destinado a un público más reducido y a eventos de naturaleza más íntima o específica.

4.2. HETEROTOPÍA: UBICUIDAD ESPACIAL DE LA OBRA DRAMÁTICA Y DEL EDIFICIO

Si Booth llamaba espacio *diegético* del teatro el sugerido por el sonido, ruidos y voz directa o en off del narrador o los intérpretes (contar), de forma más amplia Michel Foucault, desde la conferencia radiofónica “Utopies et hétérotopies” del 7 de diciembre de 1966 en France-Culture, acude a la heterotopía como principio: “*La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí. Así, el teatro hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares ajenos entre sí*” (Foucault, 1984, pp. 46-49). Foucault engloba a Booth y añade una componente narrativa que puede venir sugerida por la mera acción del actor o de este sobre la escenografía, al margen de lo que se ve en la misma, y, por lo tanto, cuenta mostrando otras posibilidades con la dinámica de los intérpretes. Como esto tiene más que ver con la puesta en escena que con el texto de la obra, se apunta sin entrar en mayor profundidad que el espacio dramático *diegético* se puede oír y, con los ojos de la sugestión, también ver, es el puro teatro.

Las obras presentadas en el Teatro Oficina han tenido siempre un compromiso con el presente y la creación de identidad, por eso se incorporó tanto el contenido de obras emblemáticas como las enseñanzas derivadas de la dramaturgia, fueran del teatro político y del dialéctico (teatro épico) de los alemanes Erwin Piscator y Bertolt Brecht, o del Teatro pobre (2008) del polaco Jerzy Grotowski, principalmente entre otros. Este último teórico y director del famoso *Teatro de las 13 filas* en Opole, más tarde conocido como el Teatro Laboratorio desde 1959, tuvo mayor influencia sobre la compañía y el edificio del Teatro Oficina, pues hasta el nombre en portugués lo emula, aunque era un teatro esencial fundamentalmente basado en la interpretación.

En cuanto al edificio las intervenciones previas segregaban el espacio interior transversalmente en tres sectores, dos gradas enfrentadas con el tablado en el centro, pero esta concepción escénica Lina la sustituyó. Para ello, como integrante de la corriente que diversificaba sus intereses, se inspiró en diversas tradiciones socio-culturales y teatrales de la

arquitectura y la representación (medievales, orientales, callejeras, culturas indígenas, etc.) y las reinterpretó integrando estos conocimientos en su actividad profesional.

La ciudad con sus espacios públicos ha sido y es marco de actos colectivos y por sus calles discurren procesiones rituales (cívicas o religiosas) hasta desembocar en las plazas en las que se suceden distintos acontecimientos. Con un sincretismo de tradiciones y costumbres sin precedentes, Lina concibió este teatro con tal condición, con un sentido urbano al proponer un corredor o pasaje que hacía las veces de "escenario-calle" y traspasaba el edificio conectándolo con la ciudad entre las calles Jaceguai y Japurá. Para Zé Celso también tenía un sentido más doméstico, era un *terreiro* o terreno como los que se encontraban junto a las viviendas para reuniones colectivas.

Esta estrategia de intercambio de carácter entroncaba, al tiempo que se distanciaba, de la liberación de la arquitectura de su naturaleza corpórea jugando a la representación de los contrarios. Si en Roma la arquitectura ofrecía la ficción pictórica de paisajes y arquitecturas exteriores en sus paramentos interiores, con el fin de disolver así la sólida división entre exterior-interior que los muros establecían, en el Renacimiento italiano fue común este deshacer los límites. En sus teatros, lugares por excelencia de la ficción, la sala del proscenio emulaba arquitecturas urbanas o las construía como escena fija. A la inversa, pórticos, galerías o pasajes urbanos se ornaban con representaciones de estancias interiores, especialmente con un amplio desarrollo en el siglo XIX. Estos intercambios alcanzaron cotas sin precedentes a finales de los años veinte con la caracterización de las salas de cine en los denominados *Atmospheric Movie Theaters*, como los de John Eberson, cuyo ambiente suscitaba la perplejidad del espectador.

Se ha valorado suficientemente la cualidad de espacio público en el interior del Teatro Oficina, el cual es concebido como un exterior (Navarro y Blanco, 2017, pp. 6-19), pero es precisamente la conectividad exterior-interior donde radica su diferencia. Por otro lado, si atendemos a la actividad desarrollada y a pesar de las amputaciones sufridas en la doble conexión urbana con la ciudad, el edificio no pierde completamente el sentido original. Ahora la linealidad no conduce a ningún

espacio urbano, abortada en su muro Norte, solo al interior de la parcela. Con ello el Oficina no es principio o fin, sino que es un *bay-pass* que parte de la red urbana y devuelve a la colectividad participante a ella a través de la única puerta de entrada en la calle Jaceguai. En este sentido, el tiempo de estancia en el interior del teatro se convierte en una etapa más del acontecimiento vital del espectador y performativo del colectivo, una continuidad fluida entre el espacio de ida y vuelta (urbano-interior-urbano).

El eje que gobierna la composición une la amplia puerta del acceso urbano con la cabecera del muro Norte en su extremo opuesto. Lo refuerza el foso longitudinal del escenario-calle que discurre como una alfombra registrable de tablones de madera a lo largo de la rampa descendente hasta la primera mitad y del plano horizontal en la segunda. Este elemento lineal y abarcante no aparecía en los bocetos de Lina, sin embargo, se encontraba otro en el cierre superior. Una lona amarilla cubría longitudinalmente el edificio y perfilaba una silueta de carpa de circo o toldo, confiriendo un carácter flexible, temporal y efímero a la solución⁴⁴.

Salvando las distancias temporales y tipos, se parecía a las cubriciones con lonas de teatros al aire libre (teatro greco-romano o los patios o corrales de comedias del Siglo de Oro español). Mucho más cercano fue el Pabellón polaco en la Exposición Internacional de *São Paulo* (1959) del arquitecto polaco, aunque nacido en Finlandia, Oskar Hansen, realizado junto con su esposa Zofia y Lech Tomaszewski, que se configuraba con un toldo superior plegado. El concepto de “forma abierta” del mencionado Oskar Hansen giraba en torno a las estrategias de indeterminación, flexibilidad y participación colectiva de la arquitectura y dejaría una importante huella en el panorama arquitectónico, pues era sobre todo una actitud. Lo presentó en el XI CIAM (Otterlo, Países Bajos, 1959), cuando entró a formar parte del TEAM X, con unos planteamientos que adoptaban la idea del “arte como proceso”,

⁴⁴ En los croquis también aparecen los *buracos* o agujeros informes y torturados de la “Guerra española”, que hablaban de su posición ideológica y que posteriormente retomaría en la torre de instalaciones deportivas del centro Sesc Pompéia en São Paulo.

induciendo al espectador o destinatario de la obra a participar en ella, una idea con impacto en la cultura visual contemporánea y la redefinición del papel del espectador desde la década de 1960. Al final, en el Oficina se construyó una cubierta estable más convencional con una apertura parcial, deslizante y acristalada, para permitir la ventilación superior y la relación vertical con el exterior.

Retomando la influencia de Grotowski, esta sería menos destacable sin no se tuvieran en cuenta las escenografías de su compatriota el arquitecto por la Universidad de Cracovia Jerzy Gurawski, una contribución largo tiempo oscurecida incluso por el propio director. Gurawski propugnaba la fusión artística de la escena física de la acción dramática con la ubicación del espectador, es decir, este participaría en las acciones del actor. Así pues, se produce una analogía entre estas galerías y el andamiaje escénico de la tramoya de un teatro, que nos da la sensación de estar entre bastidores; o con el andamiaje que una escena puede contener, que nos transporta al lugar imaginario del espacio *diegético* donde se desarrolla la obra.

Además, a las cuestiones sobre la escena y su escenografía uniría fundamentalmente las cuestiones sobre la arquitectura de los lugares en los que podían tener lugar las representaciones, es decir, la obra teatral buscaba su sitio. Tales ideas, que huían de la representación del drama en arquitecturas de los arquetipos teatrales establecidos, tenían una larga historia, como por ejemplo el *site-specific*, *avant la lettre*, de las representaciones en jardines y espacios urbanos públicos del siglo XVII y XVIII. Sin embargo, renovados enfoques proveyeron de una savia que recorrería la contracultura del *environment* en las artes plásticas, instalación o performance.

Si la obra buscaba su sitio, se puede decir que, debido al carácter y orientación de las obras representadas en el Oficina e imitando a Pirandello, los personajes encontraron en este intervalo urbano de la arquitectura, construido en un interior, el lugar donde alcanzar una mayor conexión con el entorno y, a la vez, un tipo de “teatro expandido” que dialogase no sólo consigo mismo sino con la ciudad física y social.

La compañía y su histórico director imprimieron a las representaciones una cualidad muy propia de entender el espectáculo como un todo inseparable del entorno e, incluso, yo diría que insustituible. El teatro en Brasil tiene una dimensión social, es otra cosa diferente a lo que estamos acostumbrados en el viejo continente, forma parte de la vida y está íntimamente ligado con ella, es el drama de lo cotidiano (García y Cantó, 2016, pp. 62-70) a través de la manifestación colectiva de religiosidad sincrética. Aunque representan obras clásicas y modernas, la puesta en escena tiene otro carácter, y la representación es una comunión total entre público y actores, siendo todo y todos los ingredientes de la "obra de arte total".

4.3. FUNCIÓN: SUBVERSIÓN ESCENARIO-AUDITORIO Y CONEXIONES CON OTRAS ARTES

El Teatro Oficina contiene dos bandas laterales de andamios metálicos lineales, modulares y repetitivos, antepuestos a los desnudos muros en toda su longitud por un lado y solo en la mitad por el otro, que soportan a lo alto tres o dos pasarelas elevadas de galerías. Mediante esta intervención arquitectónica mínima y escueta se generan nuevos conceptos escénicos. Uno de ellos es la disolución del límite actor y público, estableciendo una comunicación-percepción cercana y directa entre escenario-calle y galerías.

Aun cuando la proximidad es importante, más decisivo es que la escenificación puede expandirse por las galerías o los espectadores de las galerías pueden apropiarse del escenario-calle, en definitiva, todos los lugares contenidos en el Oficina son a la vez escenario y auditorio en los que se mezclan actores y espectadores. Dichos intercambios y fusiones de funciones proveen de una flexibilidad significativa (Javier, 2016), que difiere de la flexibilidad del vacío carente de cualquier sentido, superando así las ideas defendidas por Gurawski, porque el espectador no solo se encuentra inmerso en la escena, sino que interviene activamente en ella. Así el teatro es solo un lugar de acción, como afirmaba la arquitecta, independientemente de quién la realice.

El Oficina va más allá que dar una respuesta con un teatro alternativo, sino que se confronta con el concepto de escena tradicional en el

interior de un teatro e inevitablemente recuerda aquel antagonismo entre los modelos escénicos de Sebastiano Serlio, con sus escenas cómica, trágica y pastoril, y de Andrea Palladio, con el Teatro Olímpico de Vicenza (1580), que desembocarían en la síntesis de Vincenzo Scamozzi en el Teatro all'Antica en Sabbioneta (1588-1590). Por otra parte, al perder en el interior la cualidad del control panóptico, menguada por la estrechez del teatro, se genera una nueva percepción de la acción escénica que, se podría decir, enlaza con la experiencia cinematográfica.

Aunque en cualquier obra teatral o película cada persona puede elegir fijarse en cosas bien diferentes sin perder el rumbo, en el Oficina la percepción fragmentaria de la obra es del todo ineludible. Si en el cine se tiene una misma presencia estándar e inmutable con el formato de la pantalla frontal en la que aparece el montaje de la acción dramática y en el teatro la cuarta pared del proscenio ofrece una visión panorámica de toda la escena, en este teatro no hay posibilidad de una visión global representativa de la puesta en escena con la que poder comparar la experiencia propia, esto dicho desde una posición cómoda. Esta premisa es relativa porque, teniendo en cuenta que las galerías contienen una fila de asientos, cualquier espectador asomando la cabeza en el vacío puede ver todo el corredor de la escena.

No obstante, cada uno se lleva su experiencia desde la ubicación lateral (los andamiajes de los testers, desde donde se ve toda la sala a lo largo, sirven para acceso o soporte de focos y camerinos, respectivamente) y posición relativa respecto a la acción, captando momentos distintos, tanto a nivel físico como anímico, como distintas son las representaciones entre sí por el tipo de teatro que desarrolla la compañía. Por tanto, este nuevo concepto escénico consiste en que la acción dramática se convierte en una suma de distintas experiencias casi individuales de los espectadores, porque, aunque la acción dramática sea única, la percepción por un espectador es diferente de la del resto del público. En otras palabras, es un montaje personalizado al alcanzar solo a ver sin esfuerzos extra lo que tiene lugar delante de sí, aquello que aparece fugazmente para sucederse a continuación.

Por ilustrarlo visualmente, diría que el Teatro Oficina y el cine parten del tronco del mismo árbol, pero sus ramas se separan. Como el cine, la

naturaleza de este teatro tiene que ver con la expresión del tiempo: la forma lineal para la actuación y recorrido conectando dos lugares urbanos, secundada por las bandas pasarelas de galerías para su recepción. Un transcurrir del tiempo que además se hace visible a través del amplio ventanal y la apertura de la cubierta, y que se encuentra en la música y la danza que caracteriza el país. Hay que recordar que la obra del arquitecto Óscar Niemeyer del llamado originalmente Passarela Professor Darcy Ribeiro o Sambódromo de Rio de Janeiro (1984) es también una estructura lineal de recorrido (desfiles de baile), pero más abierta y monumental.

Dejando a un lado la simple reproducción técnica del cine, el Oficina no solo tiene relación con el cine en general, sino más concretamente, aunque sea *a posteriori*, con el cine subjetivo múltiple y entrelazado (de varios autores o directores), con el cine interactivo (aunque las opciones de desarrollo por los espectadores estén limitadas y haya variaciones y permutaciones de ellas) y con las acciones performativas a través de la cámara (teatro multimedia interactivo). Todas estas características que vemos ahora a través de cierto cine y de soportes digitales se encuentran en el Oficina en vivo y en directo, es decir, en lo fragmentario, irrepetible e intransferible proporcionado en estos rituales iniciáticos a cada individuo es donde radica su fuerza.

Ciertamente se podría alegar que el Teatro Oficina no tiene el empaque de los dos modelos de teatro heredados (greco-romano y a la italiana), que conformaron la arquitectura teatral de las ciudades, y que su repercusión fue meramente anecdótica y local. Si bien es una consideración cierta, no por ello el espacio dramático lineal, en cuanto posible modelo générico-abstracto, dejó de ser la innovadora aportación a la arquitectura teatral en la segunda mitad del siglo XX al adoptar la ruptura con las jerarquías espaciales instauradas por el poder. Además, como ejemplo concreto constituyó el emplazamiento apropiado para el teatro de montaje site-specific, concepto tan reclamado por las artes en general, e interiorizó las formas de visión de las artes de la imagen en movimiento.

5. CONCLUSIONES

La intervención de Lina Bo Bardi y Edson Elito en el Teatro Oficina, entendida desde su consideración tipológica, esgrimió el cambio de

geometría de las organizaciones existentes. La concretó en una propuesta genérica o arquetipo y en una construcción física, resultado de la intervención sobre un edificio existente. Su formulación como modelo genérico-abstracto es de gran transcendencia al enriquecer el panorama de modelos organizativos de teatro disponibles, aunque sin duda también lo sea como ejemplo construido absolutamente singular, único e irrepetible. Tal intervención supuso la conquista del espacio dramático lineal escena-sala y de la máxima heterotopía, al tiempo que logró insólitas transformaciones espaciales y del punto de vista tradicional del espectador. Si Lina era defensora de una arquitectura que recuperase su sentido auténticamente crítico, este tipo de teatro esgrimía dicha consigna en todos los aspectos.

FIGURA 3. *Teatro Oficina de Lina Bo Bardi y Edson Elito, São Paulo, Brasil, 1980-1991. Situación actual.*



Fuente: Fotografía de la autora

El Teatro Oficina subvirtió lo establecido y fue germen de la rebelión artística, social y política de movimientos de vanguardia. Compañía

teatral y edificio difícilmente se entenderían por separado porque son una cultura de la vida y la arquitectura donde representarla. Icono espacial y performativo de resistencia y de (re)acción de la comunidad, contra la exclusión social y la voraz especulación financiera, ha mostrado siempre una actitud de compromiso sociopolítico con el vecindario y el país.

Un incendio fue el origen de la intervención arquitectónica de Lina Bo Bardi y un incendio acaecido en 2023 fue el dramático final de la vida del director y dramaturgo Zé Celso, que vivió para defenderla y llegar solo a ver la aprobación por el ayuntamiento del futuro parque Bixiga adyacente al teatro. Y todavía hoy el Teatro Oficina sigue en peligro, pues la lucha por conservar su integridad e identidad aún continúa.

6. REFERENCIAS

- Andrade, O. (1928). *Manifiesto antropófago*. *Revista de Antropofagia*, 1(1), pp. 3 y 7.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Traducción Andrés E. Weikert. Ítaca.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press.
- Carlson, M. A. (1993). *Places of performance. The semiotics of theatre architecture* (1989). Cornell University Press.
- Cianciolo, G. (2014). Lina Bo Bardi 100, En A. Lepik y Vera Simone Bader, *Catálogo del museo de arquitectura de Munich*.
- Foucault, M. (2004). Utopies et hétérotopies (Conferencia radiofónica pronunciada el 7 de diciembre de 1966 en France-Culture). CD Rom. INA, 2004.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres (Conferencia pronunciada el 14 de marzo de 1967 en el Cercle d'études architecturales). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre, pp. 46-49.
- Furquim, E. (2008). Espaços teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro Sesc fábrica da Pompéia. En E. Furquim Werneck Lima, (ed.), *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco* [pp. 12-29]. Viveiro de Castro editora Ltda.
- Furquim, E. (2008). Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia. *Arquitextos*, 09 (101.01). Brasil.
- García, J. y Cantó, M. (2016). El drama de lo cotidiano. Arquitectura y representación en Lina Bo Bardi. *Revista rita*, 6, octubre, 62-70.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre* (1968). Laboratory Theatre. Siglo XXI.

- Irigoyen, E. (2002). El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX. *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, VI, 119 (7), agosto. Universidad de Barcelona
- Javier, F. (2016). *El espacio escénico como sistema significativa y otras reflexiones en torno del espacio teatral* (1979). Leviatán.
- Kracauer, S. (2008). El ornamento de la masa (1921). En *La fotografía y otros ensayos*. Gedisa.
- Kracauer, S. (1995). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós.
- Le Corbusier. (1950). Le théâtre spontané. En A. Villiers (Pres. par), *Architecture et dramaturgie* (pp. 149-168). Flammarion.
- Le Corbusier. (1952). El corazón como punto de reunión de las artes. En J. Tyrwhitt, J. L. Set y E. N. Rogers (Eds.), *CIAM 8- The heart of the city. Towards the Humanisation of Urban Life*. Lund Humphries.
- Martí, C. (1991). *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Martí, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura* (1990). Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña-Ediciones del Sebal.
- Navarro, H. y Blanco, M. (2017). *Interiores exteriorizados, tres casos de estudio en la arquitectura brasileña: Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi e Isay Weinfeld. Arquitecturas del Sur*, 35 (51), 6-19.
- Oliveira, O. (2002). *Subtle Substances. The architecture of Lina Bo Bardi*. Gustavo Gili.
- Oliveira, O. (1987-1989). Hacia Lina Bo Bardi. *2G Quaderns*. Gustavo Gili.
- Perea, S. (2013). *Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)*. [Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- Radetich, N. (2016). El capitalismo y el rechazo de los límites: el caso ejemplar del taylorismo y el fordismo. *Acta Sociológica*, 69, enero-abril, 17-50.
- Sánchez Llorens, M. (2015). *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Nobuko.
- Wiles, D. (2003). *A short history of western performance spaces*. Cambridge University Press.
- Zancan, R. (2012). The street is a theater (Entrevista realizada a José Celso Martínez Corrêa). *Domus*, 958.