

28

• **EDITORIAL** • EXPANDIDAS Y PERFORMATIVAS: ARQUITECTURA DE LA ESCENA, ESCENA DE LA ARQUITECTURA / EXPANDED AND PERFORMATIVE: ARCHITECTURE OF THE SCENE, SCENE OF THE ARCHITECTURE. Josefina González Cubero; Jorge Palinhos • **ENTRE LÍNEAS** • PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO / CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE. Josefina González Cubero • **TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS** / THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES. Javier Navarro de Zuvillaga • **ARTÍCULOS** • **EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA** / THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA. Juan Deltell Pastor; Clara Elena Mejía Vallejo • **ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA** / AVANT-GARDE MEETS TRADITION: ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA. Elia Frigo; Antonio Tejedor Cabrera; Mercedes Linares Gómez del Pulgar. • **EL ARTE CONSTRUCTIVO EN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCIAS ENTRE "PACO" ESPÍNOLA Y EL TALLER TORRES GARCÍA** / CONSTRUCTIVE ART IN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCES BETWEEN "PACO" ESPÍNOLA AND THE TORRES GARCÍA WORKSHOP. María Eugenia Puppo. • **LA CIUDAD DE COMPTON Y SUS CUERPOS REBELDES EN LA SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA DE CINCO ESTRATEGIAS ESCENOGRÁFICAS DISEÑADAS POR ES DEVLIN** / THE CITY OF COMPTON AND ITS REBEL BODIES IN THE SUPER BOWL 2022: CARTOGRAPHY OF FIVE SCENOGRAPHIC STRATEGIES DESIGNED BY ES DEVLIN. Víctor Cano-Ciborro. • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **DAVID ESCUDERO: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY**. Javier Navarro de Pablos • **JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN**. Pablo López Santana • **ADOLPHE APPIA: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE**. Juan Ruesga Navarro.

espacios del drama

N28

20  
23

PA  
P  
PROYECTO  
PROGRESO  
ARQUITECTURA

ESPACIOS  
DEL DRAMA

28



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N28

espacios del drama



## espacios del drama

### EDITA

Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

### DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012-Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: [revistappa.direccion@gmail.com](mailto:revistappa.direccion@gmail.com)

### EDICIÓN ON-LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático Grupo de Investigación HUM-632

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla

<http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [[eus4@us.es](mailto:eus4@us.es)] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES,

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

### DISEÑO PORTADA:

**Rosa María Añón Abajas – Amadeo Ramos Carranza**

En base a la fotografía de Josep Ros Ribas MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). Obra *Titus Andronicus* de William Shakespeare. Teatre Lliure, Barcelona, 1977

### DISEÑO PLANTILLA PORTADA-CONTRAPORTADA

**Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde**

### DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN

**Maripi Rodríguez**

### MAQUETACIÓN

**Referencias Cruzadas**

### CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA

**DECULTURAS**

ISSN (ed. impresa): 2171-6897

ISSN-e (ed. electrónica): 2173-1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



GRUPO DE INVESTIGACION HUM-632  
*PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA*  
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



VII PLAN PROPIO DE INVESTIGACIÓN Y  
TRANSFERENCIA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA.  
Ayuda competitiva para revistas, Modalidad B,  
anualidad 2023.

### DIRECCIÓN

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

### SECRETARÍA

**Dra. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

### EQUIPO EDITORIAL

#### *Edición:*

**Dr. Amadeo Ramos Carranza.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Rosa María Añón Abajas.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Francisco Javier Montero Fernández.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Esther Mayoral Campa.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Germán López Mena.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Gloria Rivero Lamela.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Guillermo Pavón Torrejón.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

#### *Externos edición (asesores):*

**Dr. José Altés Bustelo.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

**Dr. Carlos Arturo Bell Lemus.** Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

**Dr. José de Coca Leicher.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

**Dra. Patricia de Diego Ruiz.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad Alcalá de Heranes. España.

**Dr. Jaume J. Ferrer Fores.** Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

**Dra. Laura Martínez Guereñu.** El School of Architecture & Design, IE University, Madrid; Segovia. España.

**Dra. Clara Mejía Vallejo.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España.

**Dra. Luz Paz Agras.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. España.

**Dra. Marta Sequeira.** CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

### SECRETARÍA TÉCNICA

**Dra. Gloria Rivero Lamela.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

### EDITORES EXTERNOS Y COORDINACIÓN CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

**Josefina González Cubero,** Dra. Arquitecto. Universidad de Valladolid, España.

**Jorge Palinhos,** dr. en Estudos Culturais, Escola Superior Artística do Porto, Portugal.

### COMITÉ CIENTÍFICO

**Dr. Carlo Azteni.** DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University Of Cagliari. Italia.

**Dra. Maristella Casciato.** GETTY Research Institute, GETTY, Los Angeles. Estados Unidos.

**Dra. Anne Marie Châtelet.** École Nationale Supérieure D'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Francia.

**Dr. Jean Louis Cohen.** Institute of Fine Arts, New York University. Estados Unidos.

**Dra. Josefina González Cubero.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

**Dr. José Manuel López Peláez.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

**Dra. Margarida Louro.** Faculdade de Arquitetura. Universidade de Lisboa. Portugal.

**Dra. Maite Méndez Baiges.** Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España.

**Dr. Dietrich C. Neumann.** Brown University In Providence, Ri (John Nicholas Brown Center For Public Humanities And Cultural Heritage). Estados Unidos.

**Dr. Víctor Pérez Escolano.** Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Jorge Torres Cueco.** Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

**Dr. ir. Frank van der Hoeven,** TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

### CORRESPONSALES

**Pablo de Sola Montiel.** The Berlage Centre for Advanced Studies in Architecture and Urban Design. Países Bajos.

**Dr. Plácido González Martínez.** Tongji University Caup (College Of architecture & Urban Planing). Shanghai, China.

**Patrícia Marins Farias.** Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia. Brasil.

**Dr. Daniel Movilla Vega.** Umeå School of Architecture. Umeå University. Suecia.

**Dr. Pablo Sendra Fernández.** The Bartlett School of Planning. University College London. Inglaterra.

**Alba Zarza Arribas.** Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto. Portugal.

**Dra. María Elena Torres Pérez.** Facultad de Arquitectura. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. México.

### TEXTOS VIVOS

**Dr. Francisco Javier Montero Fernández.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

**Dra. Esther Mayoral Campa.** Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

## SERVICIOS DE INFORMACIÓN

### CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08). La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

### PUBLICATION QUALITY

*The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as “of impact” (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).*

*The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).*

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparecen en:

### bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT Nº certificado: 385-2021

WoS. Arts & Humanities Citation Index.

SCOPUS.

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

### catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): A

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

CWTS Leiden Ranking (Journal indicators)

### catálogos on–line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on–line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on–line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

## EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

El director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor. Los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

## DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas, define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizados estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la condifidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; los informes razonados emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos Editorial, Asesor y Científico si así procediese.

Igualmente quedan afectados de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados por la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

## EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

*Editorial Board will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.*

*The Director of the journal will communicate the result of the reviewers' evaluations to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.*

*If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. The articles with corrections will be sent to Advisory Board for verification of the validity of the modifications made by the author. The authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article.*

## ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).*

*Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.*

*In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer–reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.*

*Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.*

*Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.*

*PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.*

#### **EVALUADORES EXTERNOS (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 25 a 28 (incluidos)**

**Prof. Aguirre Ramírez, Edwin**, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

**Dra. Alba Dorado, María Isabel**, Universidad de Málaga, España.

**Dr. Álvarez Álvarez, Darío**, Universidad de Valladolid, España.

**Dra. Añón Abajas, Rosa María**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Bardí i Milá, Berta**, Universidad Politécnica de Catalunya, España.

**Dr. Bento, Pedro**. Universidade de Lisboa, Portugal.

**Dr. Bergera, Iñaki**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. Calatrava Escobar, Juan**, Universidad de Granada, España.

**Dra. Carrascal Pérez, María Fernanda**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Castellanos Gómez, Raúl**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. Cervero Sánchez, Noelia**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. De la Iglesia Salgado, Félix**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Deltell Pastor, Juan**, Universidad Politécnica de Valencia, España

**Dr. Díaz Segura, Alfonso**, Universidad CEU San Pablo, Valencia, España.

**Dra. Domingo Calabuig, Débora**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dr. Fernández-Trapa de Isasi, Justo**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dra. Fernández Valderrama, Luz**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Fernández Villalobos, Nieves**, Universidad de Valladolid, España.

**Dra. Figueiredo e Rosa, Edite María**. Universidade Lusófona do Porto. Portugal.

**Dr. García Escudero, Daniel**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. González Fraile, Eduardo**, Universidad de Valladolid, España,

**Dra. Goñi Fitipaldo, Ana Laura**, Universidad de la República, Uruguay.

**Dr. Labarta Aizpún, Carlos**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dra. Lizondo Sevilla, Laura**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. López Bahut, Emma**, Universidade A Coruña, España.

**Dr. López Santana, Pablo**, Grupo de Investigación. HUM-632. Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Lorenzo Cueva, Covadonga**. Universidad CEU San Pablo.

**Dra. Machuca Casares, Blanca**, Universidad de Málaga, España.

**Dr. Malo, Juan Xavier**, Université de Montréal, Quebec, Canadá

**Dr. Merí de la Maza, Ricardo**, Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Dra. Mària i Serrano, Magda**, Universidad Politécnica de Catalunya, España.

**Dr. Millán Gómez, Antonio**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. Millán Millán, Pablo**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Morgado, Sofía**, Universidade de Lisboa, Portugal.

**Dra. O’Byrne, María Cecilia**, Universidad de los Andes, Bogotá.

**Dra. Passalacqua, Francesca**. Università degli Studi di Messina. Italia.

**Dra. Paz Agras, Luz**, Universidad A Coruña, España.

**Dra. Pérez Cano, María Teresa**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Pérez-Moreno, Lucía C.**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dra. Piantá Costa Cabral, Cláudia**, Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Brasil.

**Dr. Plaza, Carlos**, Universidad de Sevilla, España.

**Dr. Ramírez Guedes, Juan**, Universidad Las Palmas de Gran Canarias, España.

**Dr. Ramon Graells, Antoni**, Universidad Politécnica de Barcelona, España.

**Dr. Raposo Grau, Francisco Javier**, Universidad Politécnica de Madrid, España

**Dr. Rodríguez Barberán, Francisco Javier**, Universidad de Sevilla. España.

**Dr. Rodrigo De la O Cabrera, Manuel**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dra. Rovira Llobera, Teresa**, Universidad Politécnica de Cataluña, España.

**Dr. Sainz Gutiérrez, Victoriano**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Salgado de la Rosa, María Asunción**, Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dr. Sánchez Lampreave, Ricardo**, Universidad de Zaragoza, España.

**Dr. Santamarina-Macho, Carlos**, Universidad de Valladolid, España.

**Dr. Sola Alonso, José Ramón**, Universidad de Valladolid, España.

**Dr. Trillo Martínez, Valentín**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Trovato, Graziella**. Universidad Politécnica de Madrid, España.

**Dr. Vázquez Avellaneda, Juan José**, Universidad de Sevilla, España.

**Dra. Villanueva Fernández, María**, Universidad de Navarra, España.

**Paridad H/M: 30/26 (53,57%/46,43%)**

#### **ESTADÍSTICAS PUBLICACIÓN (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 1 a 28 (incluidos)**

Total artículos recibidos: 639

Total artículos publicados: 245 (38,34%)

Total artículos rechazados: 394 (61,66%)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación “proyecto, progreso, arquitectura”(endogamia): 24 (9,80% sobre publicados)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a la Universidad de Sevilla (incluye comités PpA y GI HUM-632): 55 (22,45% sobre publicados)

Total artículos publicados de autores extranjeros: 26 (10,61%)

## espacios del drama

### índice

#### editorial

- EXPANDIDAS Y PERFORMATIVAS: ARQUITECTURA DE LA ESCENA, ESCENA DE LA ARQUITECTURA / EXPANDED AND PERFORMATIVE: ARCHITECTURE OF THE SCENE, SCENE OF THE ARCHITECTURE**  
Josefina González Cubero; Jorge Palinhos - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.10>) 14

#### entre líneas

- EL PAISAJES CONTEMPORÁNEOS DE LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA: LA RETÍCULA EN EL ESPACIO ESCÉNICO / CONTEMPORARY LANDSCAPES OF GEOMETRIC ABSTRACTION: THE GRID IN THE STAGE SPACE**  
Josefina González Cubero - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.01>) 18
- TEATRO Y CIUDAD. EXPERIENCIAS ESCENOGRÁFICAS / THEATRE AND CITY. SCENOGRAPHIC EXPERIENCES**  
Javier Navarro de Zuillaga - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.02>) 34

#### artículos

- EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA / THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODAY**  
Juan Deltell Pastor; Clara Elena Mejía Vallejo - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.03>) 50
- ENTRE VANGUARDIA Y TRADICIÓN. ESCENOGRAFÍAS DE ETTORE FAGIUOLI EN LA ARENA DE VERONA / AVANT-GARDE MEETS TRADITION: ETTORE FAGIUOLI'S SCENOGRAPHY AT THE ARENA DI VERONA**  
Elia Frigo; Antonio Tejedor Cabrera; Mercedes Linares Gómez del Pulga - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.04>) 70
- EL ARTE CONSTRUCTIVO EN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCIAS ENTRE "PACO" ESPÍNOLA Y EL TALLER TORRES GARCÍA / CONSTRUCTIVE ART IN LA FUGA EN EL ESPEJO. CONVERGENCES BETWEEN "PACO" ESPÍNOLA AND THE TORRES GARCÍA WORKSHOP**  
María Eugenia Puppo - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.05>) 88
- LA CIUDAD DE COMPTON Y SUS CUERPOS REBELDES EN LA SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA DE CINCO ESTRATEGIAS ESCENOGRÁFICAS DISEÑADAS POR ES DEVLIN / THE CITY OF COMPTON AND ITS REBEL BODIES IN THE SUPER BOWL 2022: CARTOGRAPHY OF FIVE SCENOGRAPHIC STRATEGIES DESIGNED BY ES DEVLIN**  
Víctor Cano-Ciborro - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.06>) 104

#### reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

- DAVID ESCUDERO: NEOREALIST ARCHITECTURE: AESTHETICS OF DWELLING IN POSTWAR ITALY**  
Javier Navarro de Pablos - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.07>) 124
- JOSÉ ANTONIO SÁNCHEZ MARTÍNEZ: DRAMATURGIAS DE LA IMAGEN**  
Pablo López Santana - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.08>) 126
- ADOLPHE APPIA: LA MÚSICA Y LA PUESTA EN ESCENA. LA OBRA DE ARTE VIVIENTE**  
Juan Ruesga Navarro - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.09>) 128

## EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA

Juan Deltell Pastor (✉ 0000-0003-1714-0176)  
Clara Elena Mejía Vallejo (✉ 0000-0002-4104-3053)

**RESUMEN** El teatro y el cine son dos formas de expresión artística que, de distintas maneras, promueven una interacción entre el público y la obra y en las que intervienen tanto aspectos visuales, como espaciales y temporales. “La cuarta pared” es uno de los conceptos recurrentes cuando se alude a la interacción entre el público y una obra teatral, también extrapolable al ámbito del cine. Partiendo de este concepto se pretende analizar cómo, independientemente del espacio que acoge una representación, una determinada conceptualización escénica permite matizar la separación existente y es capaz de favorecer la interacción entre el público y una obra teatral. En este artículo se propone abordar una experiencia concreta cuya voluntad es aunar el teatro y las imágenes en movimiento: el trabajo del escenógrafo Josef Svoboda. En primer lugar, se describirán los mecanismos ideados por Svoboda para incorporar las imágenes en movimiento al discurso teatral. A continuación, se analizarán y redibujarán algunas de sus escenografías incidiendo particularmente en sus condiciones espaciales. El objetivo es mostrar cómo, mediante el recurso a un trabajo material sólido apoyado por el movimiento, la luz y las imágenes proyectadas, el espacio psicoplástico propuesto por Svoboda logra fundir espacio y tiempo intentando así desdibujar la “cuarta pared”.

**PALABRAS CLAVE** espacio escénico; teatro; cine; arquitectura; Laterna Magika; cuarta pared.

**SUMMARY** Theatre and cinema are two forms of artistic expression that, in different ways, promote interaction between the audience and the play, involving visual, spatial and temporal aspects. The “fourth wall” is one of the recurring concepts when referring to the interaction between the audience and a play, which can also be extrapolated to the field of cinema. Based on this concept, the aim is to analyse how, regardless of the space that hosts a performance, a certain scenic conceptualisation makes it possible to qualify the existing separation and is capable of favouring the interaction between the audience and a theatrical play. In this article we propose to deal with a specific experience that aims to combine theatre and moving images: the work of the stage designer Josef Svoboda. First of all, the mechanisms devised by Svoboda to incorporate moving images into the theatrical discourse will be described. Next, some of his stage designs will be analysed and redrawn, with particular emphasis on their spatial conditions. The aim is to show how, through the use of solid material work supported by movement, light and projected images, the psycho-plastic space proposed by Svoboda manages to merge space and time, thus attempting to blur the “fourth wall”.

**KEYWORDS** stage space; theatre; cinema; architecture; Laterna Magika; fourth wall.

Persona de contacto / Corresponding author: jdetell@pra.upv.es. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universitat Politècnica de València, España.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 28-09-2022 recepción - aceptación 01-04-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.03>

### INTRODUCCIÓN

Tanto en teatro como en cine se habla con frecuencia de la *cuarta pared*, entendida como la frontera que separa el acontecimiento del espectador. El término fue avanzado por Denis Diderot en su *Discours sur la poésie dramatique*<sup>1</sup>, proponiendo el concepto de que un muro virtual separaba a los espectadores y los actores en una representación teatral.

Mientras en el caso del cine la pantalla de proyección construye físicamente ese límite, en el teatro dicha frontera es virtual. Cine y teatro comparten también el trabajo con el fuera de campo y el fuera de cuadro<sup>2</sup>, entendidos como el diálogo que el espectador mantiene con aquello que es connatural a las acciones que se desarrollan, pero que no puede ver, o que todavía no puede ver, aunque quizás sí escuchar. En el caso del cine ese fuera de cuadro solo en ciertas ocasiones podrá interactuar con el

espectador, ya que contiene aquella porción de realidad que el realizador decidió ocultar para siempre al gestionar el encuadre<sup>3</sup>. En el caso del teatro el fuera de campo, sin embargo, permanece más abierto, latente, dispuesto a interactuar con un espectador que, además, a diferencia del cine, construye personalmente el encuadre con su mirada dinámica. En ciertas ocasiones cine y teatro han trabajado conjuntamente, reflexionando sobre la definición de estos planos físicos y virtuales que construyen los límites del acontecimiento, y que definen en gran medida la relación que el espectador y los ejecutantes mantienen con el espacio físico de la representación.

Adolf Appia define por primera vez la puesta en escena como “*el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo*”<sup>4</sup>. Aunque la interacción entre un actor teatral y un espectador es muy directa, dada la cercanía física entre ambos,

- 1 DIDEROT Denis. *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1771, p. 259.
- 2 Se entiende por *cuadro* el límite físico delimitado por los cuatro bordes de la pantalla o del escenario, denominándose *fuera de cuadro* a cualquier objeto, acción o área que se encuentra fuera del ámbito visual del espectador. El campo se identifica con todo aquello que vemos, escuchamos o intuimos en la pantalla. Contiene, pues, todo lo que el cuadro muestra, pero también excede sus límites.
- 3 En ocasiones el realizador o el dramaturgo sí que utilizan el fuera de cuadro como herramienta narrativa, haciendo por ejemplo que los actores miren, escuchen o dialoguen con algo que el espectador no puede ver.
- 4 BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981, p. 12.



sin duda resulta muy difícil escaparse por completo de la artificialidad de un decorado, por muy realista que se haya pretendido construir. El escenario siempre impone una distancia. El espectador vive la trama que se desarrolla frente a sus ojos con mucha intensidad, pero sin olvidar que se encuentra en un recinto cerrado en el que habitualmente -salvo excepciones, por supuesto- se ha construido una porción de espacio que, por sus dimensiones, y por el punto de vista desde el que se observa, escapa a la cualificación de espacio real. La cuarta pared difícilmente desaparece, aunque realmente como tal no exista<sup>5</sup>.

El cine, sin embargo, se aproxima al espectador de una forma diferente, sobre todo, y quizás únicamente, cuando la película se visiona en una sala cinematográfica. Durante la proyección, con la sala a oscuras, el espectador desaparece, el espectador se introduce por completo en la película, se olvida con mucha facilidad de la existencia física de la cuarta pared. Las localizaciones en las que se desarrolla la trama le parecen reales, aunque puedan ser ficticias. Paradójicamente, se suele encontrar más cerca del actor que cuando lo tiene presente en el teatro, fundamentalmente por el hecho de la posibilidad de aproximarse a su gestualidad.

Susan Sontag afirma a este respecto que el teatro recurre a la artificialidad, mientras el cine se compromete con la realidad<sup>6</sup>. Ambas disciplinas han intentado aprovechar estas características diferenciales para enriquecerse mutuamente: el cine aportando la veracidad de las imágenes en movimiento, el teatro la presencialidad de la actuación en directo.

En el presente artículo se pretende ahondar en algunas experiencias colaborativas entre cine y teatro, tomando como caso de estudio el trabajo del escenógrafo Josef Svoboda.

#### UTILIZACIÓN DE IMÁGENES PROYECTADAS EN TEATRO. PRIMERAS EXPERIENCIAS

El cine, como constructor de imágenes en movimiento, conlleva un campo de procedimientos y significados a los que el teatro no ha permanecido ajeno. La interacción profunda y ambigua entre juego actoral e imágenes dinámicas ha conllevado una conceptualización diferente del espacio del escenario, aportando nuevas lecturas de la *cuarta pared*. El trabajo con la luz, entendida como un soporte material, o la sustitución de los habituales paramentos constructores de espacio por pantallas de proyección o espejos, desvirtúan la fisicidad del escenario y permiten fundir aquello que realmente ocurre en la escena con la geografía de lugares y acontecimientos distantes. El espectador, confundido, asiste en estas representaciones a un trampantojo dinámico, no pudiendo distinguir claramente entre las situaciones que acontecen frente a sus ojos, y aquellas que se proyectan en las pantallas.

Jan Grossman afirma que el jesuita Athanasius Kircher puede considerarse un primer antecedente de este tipo de relaciones entre imágenes proyectadas y teatro<sup>7</sup>. En el siglo XVIII experimentó con toscas proyecciones en ciertas representaciones teatrales gracias a un aparato de su invención, descrito en su libro *Ars magna lucis et umbrae*<sup>8</sup>. El dispositivo funcionaba de una forma similar a la tradicional *cámara oscura* descrita por Leonardo da Vinci.

Dos siglos más tarde, Georges Méliès utilizó en sus cortometrajes y medietrajes procedimientos anclados en el ilusionismo y la prestidigitación, entendiendo el rectángulo de la pantalla en analogía con el proscenio teatral<sup>9</sup>. Mediante trucos muy ingeniosos, tratados como escenas teatrales, se sucedían en planos fijos acciones imposibles en la vida real, como apariciones o desapariciones súbitas de personajes, o el tránsito instantáneo entre escenarios diferentes sin necesidad

5 Muchas experiencias teatrales, en particular a partir de las propuestas de Adolf Appia (1862-1929) y Gordon Craig (1872-1966), han pretendido eliminar esta cuarta pared proponiendo una mayor integración entre el escenario y el patio de butacas, intentando favorecer que el público forme parte activa de la representación.

6 SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, p. 26 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.

7 GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu. Laterna Magika*. Praga: Jirí Hrbas, 1968, p. 38.

8 KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Roma: Sumpptibus Hermann Sheus, 1646.

9 SONTAG, Susan, op. cit. supra, nota 6, p. 25.

de recurrir a un cambio de plano. Es clara la conexión entre estos procedimientos y la incorporación de proyecciones cinematográficas en la escenografía teatral, al provocar saltos de localizaciones o modificaciones del espacio escénico.

El advenimiento de las vanguardias arquitectónicas y artísticas de principios del siglo XX, estrechamente unido al desarrollo de nuevas tecnologías, posibilitó experiencias novedosas, sin duda de mayor calado. La influencia recíproca entre cine y teatro se hizo patente inicialmente en las vanguardias rusas, como por ejemplo en ciertas producciones de Meyerhold realizadas en la posguerra. Aunque sin duda fue la escuela de la Bauhaus, persiguiendo la ideal y programática unión entre todas las artes, quien definitivamente propuso la primera experiencia realmente colaborativa entre cine y teatro.

En la introducción a un libro dedicado al *Teatro total* de la Bauhaus<sup>10</sup>, Walter Gropius enunciaba que el objetivo principal del proyecto era conseguir una nueva síntesis entre arte y tecnología moderna. En el momento de la redacción del proyecto de *Teatro total*<sup>11</sup> el director y productor teatral Erwin Piscator llevaba tiempo considerando nuevas estructuras y espacios teatrales que pudiesen permitir una simbiosis entre imágenes proyectadas y actuación en el escenario. Walter Gropius, conocedor de estas experiencias, aceptó, por tanto, la propuesta de Piscator de instalar en el *Teatro total* pantallas de proyección translúcidas -permitiendo, por tanto, también trabajar con retroproyecciones- no tan solo en el ciclorama curvo de los tres escenarios proyectados, sino en el resto de los paramentos del espacio, incluido el techo. Se situaron para ello doce torres para la fijación de las pantallas y proyectores, pudiéndose incluso proyectar sobre el público. En palabras de Gropius, citadas por el propio

Piscator, "se substituyó la antigua pantalla de proyección por un espacio de proyección"<sup>12</sup>.

Posteriormente, el escritor, músico, actor y dramaturgo Emil František Burian trabajó en la pieza teatral *Frühlings Erwachen*<sup>13</sup> con una síntesis compleja entre proyecciones cinematográficas y actuaciones escénicas. Aunque desarrollada dentro de los límites de un teatro de proscenio regular, la acción se desarrollaba entre dos pantallas de proyección: la delantera, ocupando todo el frente del escenario, curva y traslúcida, y la posterior, más pequeña y opaca (figura 1). Finalmente, un ciclorama negro terminaba de delimitar el escenario. Su *Theatergraph* contaba con cuatro dispositivos situados en diferentes lugares del teatro, proyectando diapositivas en color o películas en blanco y negro. Las acciones desarrolladas por los actores se yuxtaponían con las imágenes fijas o en movimiento, estableciéndose en ocasiones un diálogo de los propios actores con las imágenes proyectadas de sí mismos. Pese al interés de esta experiencia iniciática, se estaba lejos de conseguir una interacción completa entre las imágenes proyectadas y la puesta en escena de los actores.

Josef Svoboda<sup>14</sup> consiguió aproximarse a esta perfecta armonía entre proyecciones y actores gracias a una serie de técnicas que ideó junto a sus colaboradores. El escenógrafo checo abrió las puertas a una nueva concepción escénica, jugando un papel importante en la renovación de la escenografía teatral, especialmente en lo que se refiere a la creación e implantación de nuevas tecnologías que permitiesen una íntima hibridación entre la representación del cuerpo actoral y una estudiada combinación de proyecciones cinematográficas e imágenes fijas<sup>15</sup>. Estas y otras experiencias coetáneas pretendían liberar al film de la orientación frontal y plana de la pantalla, integrándolo en la totalidad del espacio de actuación<sup>16</sup>.

10 GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S., ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961, p. 7.

11 El término *Teatro total* tiene conexiones con el término de *Obra de arte total* acuñado por Richard Wagner.

12 PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963, p. 128.

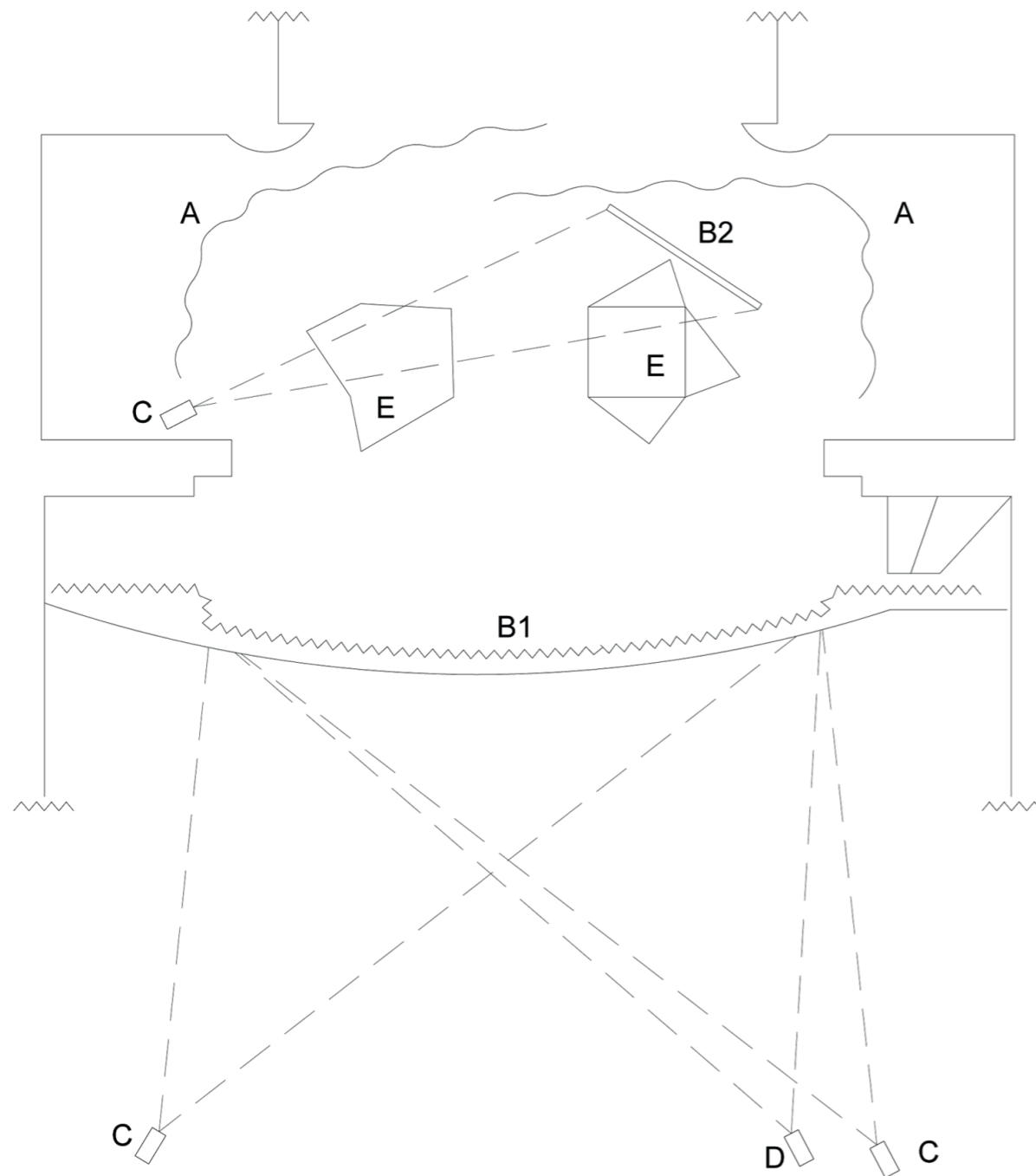
13 WEDEKIND, Frank. *Frühlings Erwachen*. München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst, 1907.

14 Josef Svoboda (Čáslav 1920, Praga 2002) es una figura clave de la escena teatral europea de la segunda mitad del siglo XX.

15 URSINI, G., ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf, 2009.

16 COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 62-67 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.

1. *Theatergraph* E. F. Burian [A. Ciclorama de cortina negra / B1. Pantalla de proyección frontal / B2. Pantalla de proyección opaca / C. Proyector de diapositivas / D. Proyector de películas / E. Plataformas de actuación ligeramente elevadas].



1

Josef Svoboda afirma en sus memorias que tuvo dos oportunidades en su vida para formular un programa completo para el nuevo tipo de representaciones teatrales en las que creía<sup>17</sup>. La primera de ellas tras la guerra, al ser contratado por el Teatro del 5 de Mayo. Posteriormente, cuando participó en el comité para el proyecto de la ampliación del Teatro Nacional de Praga, la Nová Scéna -considerada como la primera sala multimedia del mundo-, concebida específicamente para llevar al extremo la colaboración entre teatro e imágenes proyectadas<sup>18</sup>.

En 1945 Václav Kašlík, director de la sección de ópera del Teatro del 5 de Mayo, acudió a Svoboda ofreciéndole su primer encargo como escenógrafo<sup>19</sup>, diseñando entre otras la escenografía para la ópera *Kunaloovy Oci*<sup>20</sup>. Svoboda define esta experiencia como un continuo taller experimental, en el que el diseño de cada producción partía del instinto, y se comprobaba empíricamente, incluso pocos días antes del estreno<sup>21</sup>.

Sus primeras producciones ya fueron extremadamente novedosas debido a la implementación de nuevas tecnologías. Para Svoboda la escenografía, en tanto que disciplina del arte teatral, se encontraba en un proceso de evolución al estar inmersa en la búsqueda de un vocabulario propio. Tradicionalmente la escenografía había recurrido a medios de expresión plásticos clásicos como la arquitectura o la pintura. Svoboda entendió que, para adecuarse a los tiempos, la escenografía debía recurrir a procedimientos nuevos como son la mecánica, la electrónica, la escenografía lumínica, los ordenadores, etc. Estaba persuadido de que, para poder ofrecer una respuesta actual, el escenógrafo debía ampliar sus conocimientos y trabajar con la materia desde nuevas perspectivas<sup>22</sup>.

#### LOS SISTEMAS DE JOSEF SVOBODA

Tras sus primeros trabajos, Josef Svoboda continuó su experimentación en el campo de la escenografía en muy diferentes emplazamientos. Cada una de sus representaciones exploraba los límites del espacio clásico de representación. Con el tiempo, resultó evidente que el concepto escenográfico defendido por Josef Svoboda precisaba implementar nuevas condiciones tanto espaciales como técnicas en la concepción del escenario. Fue entonces cuando, en colaboración con el director teatral Alfred Radok, ideó tres sistemas denominados *Polyekran*, *Laterna Magika* y *Diapolyekran*, concebidos para poder ser representados de una manera flexible en ámbitos escénicos muy diferentes.

Los dos primeros fueron creados inicialmente para el pabellón checo de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. El *Polyekran* -literalmente multipantalla- consistía en ocho pantallas de diversa forma y tamaño suspendidas por cables, recibiendo la proyección simultánea y sincronizada de diapositivas y películas procedentes de quince proyectores (figura 2). En una entrevista Svoboda explica que el gran logro de *Polyekran* fue permitir que proyecciones reales de personas, objetos y lugares mantuviesen entre ellos relaciones no realistas, trabajando la esencia del *collage* puro y abstracto, tan frecuente en teatro<sup>23</sup>.

*Polyekran* era, esencialmente, una experiencia dinámica basada exclusivamente en la proyección de imágenes fijas y en movimiento, sin tratamientos escénicos ni juego actoral. El gran avance que supuso *Laterna Magika*, el siguiente sistema ideado por Svoboda, consistió en la incorporación en el escenario de actores, bailarines, cantantes y músicos, así como el desarrollo de nuevas técnicas cinematográficas, como el formato panorámico o la

17 SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers, 1993, p. 15.

18 Michael Kirby señala que en este ámbito es imprescindible considerar también experiencias como las de Milton Cohen, quien desarrolló desde 1959 lo que denominó *Space Theater* en colaboración con el grupo ONCE, ciertas actuaciones de John Cage, o determinadas obras de artistas y escenógrafos como Robert Whitman, Roberts Blossom o los arquitectos Charles & Ray Eames. KIRBY, Michael. The uses of film in theatre [en línea]. En: *The Tulane Drama Review*, vol. 11, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.

19 Svoboda fue escenógrafo jefe del Teatro del 5 de Mayo entre 1945 y 1948.

20 *Los ojos de Kunala* de Otakar Ostrčil, representada en el Teatro del 5 de Mayo de Praga, 1945; dirección: Jiří Fiedler.

21 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, nota 17, p. 42.

22 BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulta 12-04-2023]. Disponible en: <https://images.cnrs.fr/video/585>.

23 BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 81.

2. Proyecto inicial *Polyekran*, contando con ocho pantallas de proyección. Prague Music Spring, espectáculo basado en el sistema *Polyekran* perteneciente a la Expo 58 dirigido por Emil Radok.

proyección simultánea en varias pantallas móviles sincronizadas con las acciones desarrolladas por los actores (figuras 3 y 4).

Se inauguraba, pues, una nueva concepción escénica, una nueva forma artística basada en la íntima hibridación entre imágenes dinámicas proyectadas y teatro. Los fragmentos cinematográficos, a diferencia de lo que sucedía en *Polyekran*, se concebían para una producción en concreto. Los actores en el escenario sincronizaban sus acciones con lo que sucedía en la pantalla, provocando en el espectador percepciones engañosas de aquello que pudiera acontecer en el escenario o tener lugar en la proyección. La *Linterna Mágica* es un género teatral específico, entre el cine y el teatro, que conecta de una manera inusual los dos medios y en el que la película no es un mero acompañamiento de imágenes, sino una parte integrante de la acción<sup>24</sup>.

Josef Svoboda añade, en la entrevista anteriormente mencionada, que el juego de los actores no puede existir sin la película, y viceversa, ya que una no es el telón de fondo de la otra<sup>25</sup>. Se persigue, pues, una síntesis y fusión extrema de las proyecciones y los actores, interactuando en ciertas ocasiones estos últimos consigo mismos al aparecer en la pantalla<sup>26</sup>.

El sistema de *Laterna Magika* constaba de ocho pantallas móviles construidas con superficies reflectantes, tres proyectores de películas y dos de diapositivas, sincronizados con un dispositivo que permitía desviar un haz de proyección a cualquier punto del interior del edificio. El escenario estaba provisto de una cinta móvil para que los actores pudieran adaptar sus acciones a lo que sucedía en las pantallas. Todo ello, finalmente, era reforzado por el sonido estereofónico de varios altavoces.

Finalmente, se debe considerar la importancia de un tercer sistema ideado por Svoboda denominado *Diapolyekran*, presentado en la Expo 67 de Montreal con un

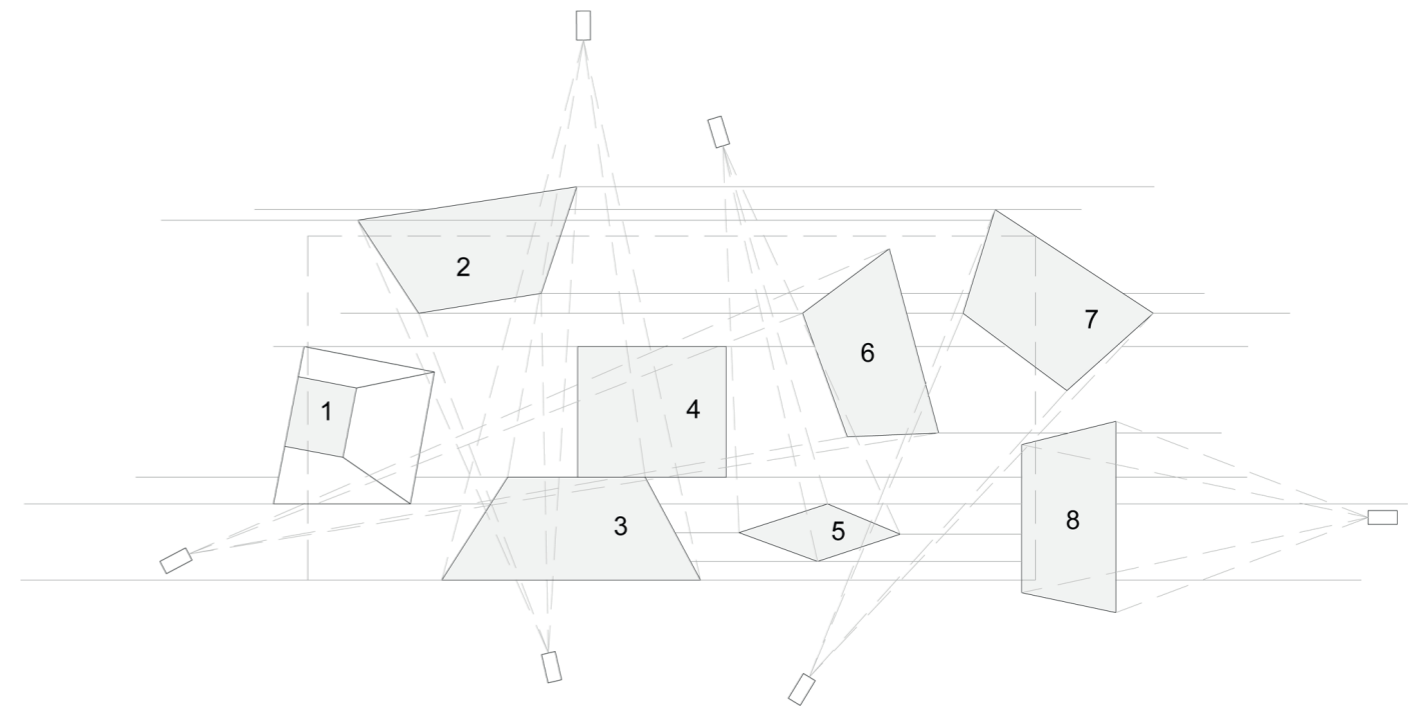
montaje de diez minutos. El sistema debe entenderse como una evolución del *Polyekran*, al estar basado en la proyección múltiple y sincronizada en diferentes pantallas, y no incluir representación teatral. Conceptualmente se trataba, sin embargo, de un proyecto muy diferente, infinitamente más complejo desde el punto de vista técnico y visual. El frente del escenario estaba formado por 112 cubos, cada uno de ellos conteniendo dos retroproyectores de diapositivas. Los cubos podían alinearse formando un plano único para proyectar una imagen de gran tamaño, o deslizarse entre ellos, proporcionando una superficie en relieve donde combinar las 30 000 diapositivas preparadas para el espectáculo (figura 5).

Tanto en la *Laterna Magika* como en otros proyectos escenográficos de Svoboda, la complejidad de la sincronización entre actores e imágenes en movimiento conllevaba una gran dificultad. Svoboda reconocía que, debido a la gran antelación con que tenían que ser preparadas las imágenes filmadas, se comprometía en cierta manera de lo más bello del teatro, el hecho de que cada representación pudiese ser diferente, o tener un ritmo distinto<sup>27</sup>.

#### LOS ESPACIOS DE SVOBODA

En paralelo a estos dispositivos, adaptables a espacios diversos, Svoboda concibió un número importante de escenografías para salas y obras concretas. En estas, el recurso a los sistemas expuestos en el apartado anterior permitía crear un diálogo extremadamente refinado entre la construcción de espacios físicos y la ilusión de espacios inmateriales.

Svoboda concebía las escenografías como espacios eficaces al servicio de la obra. Partía de la convicción de que estas hacen parte integral del arte teatral, y de que es necesario que estén integradas en el flujo de la acción teatral para que jueguen adecuadamente su papel. Desde su punto de vista, cada pieza posee un principio

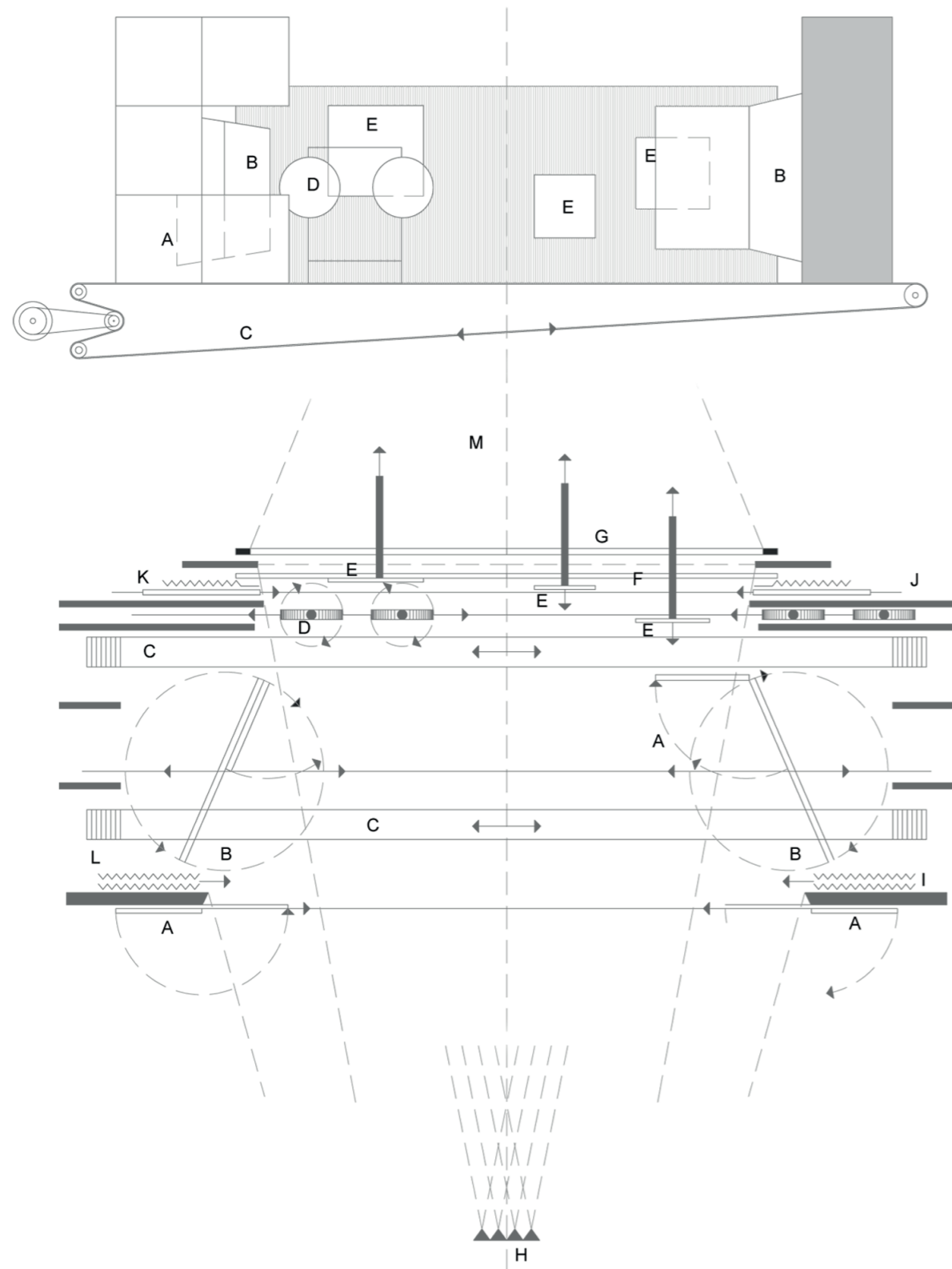


24 BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1 pp. 27-42 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.

25 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 83.

26 NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. En: A. COSTA y R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference*, 2016, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.

27 SVOBODA, Josef. Problémy scéný Laterný magiky. En: *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, p. 103.



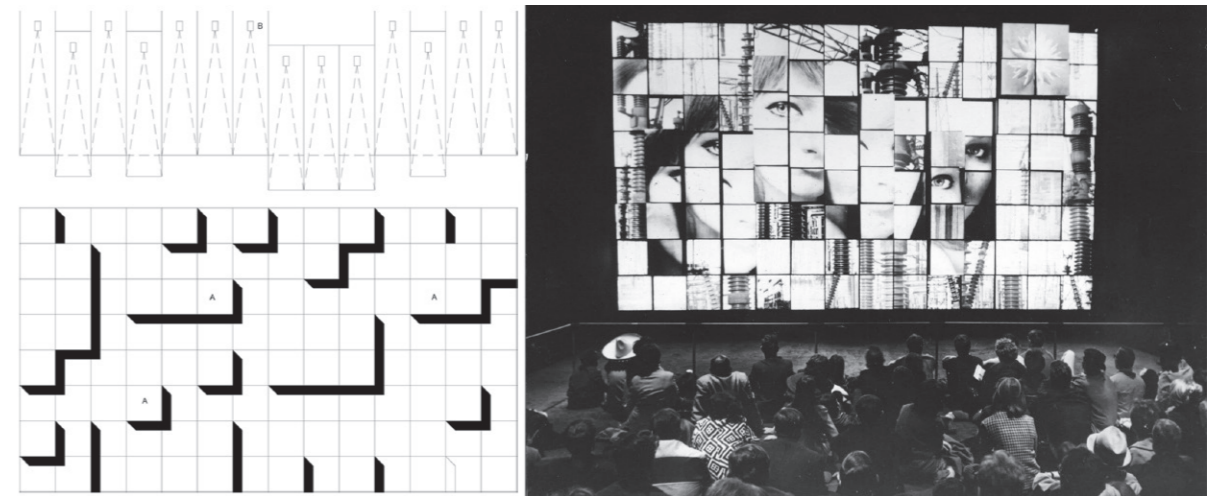
3

3. *Laterna Magika*. Planta y sección del montaje realizado en la Expo Bruselas 58 [A. Pantallas de proyección articuladas sobre un eje vertical / B. Pantallas de proyección articuladas y giratorias sobre un eje vertical, desplazables lateralmente a lo ancho del escenario / C. Cinta de rodadura / D. Pantallas de proyección circulares giratorias sobre un eje vertical / E. Pantallas de proyección desplazables hacia el fondo del escenario desde la pantalla de Cinemascope / F. Pantalla de Cinemascope para proyección frontal compuesta por cintas verticales elásticas para permitir el paso de actores en directo / G. Pantalla de cinemascope para retroproyección / H. Cabina de proyección con tres proyectores cinematográficos y un proyector de diapositivas, sincronizados con la retroproyección tras las pantallas / I. Telón principal / J. Cortinas traseras / K. Pantallas de proyección, desplazables lateralmente / L. Telón de gasa / M. Retroproyección].

4. *Laterna Magika*. Dos montajes pertenecientes al espectáculo presentado en la Expo Bruselas 58. En el primero de ellos la actriz interactúa con su imagen proyectada. 5. Sistema *Diapolyekran*. Espectáculo dirigido por Alfred Radok presentado en la Expo Montreal 67. Planta y alzado [A. Cubos móviles con pantallas para retroproyección / B. Dos proyectores de diapositivas de 35 mm montados en vertical]. El movimiento de los cubos y las proyecciones se sincronizaba electrónicamente.



4

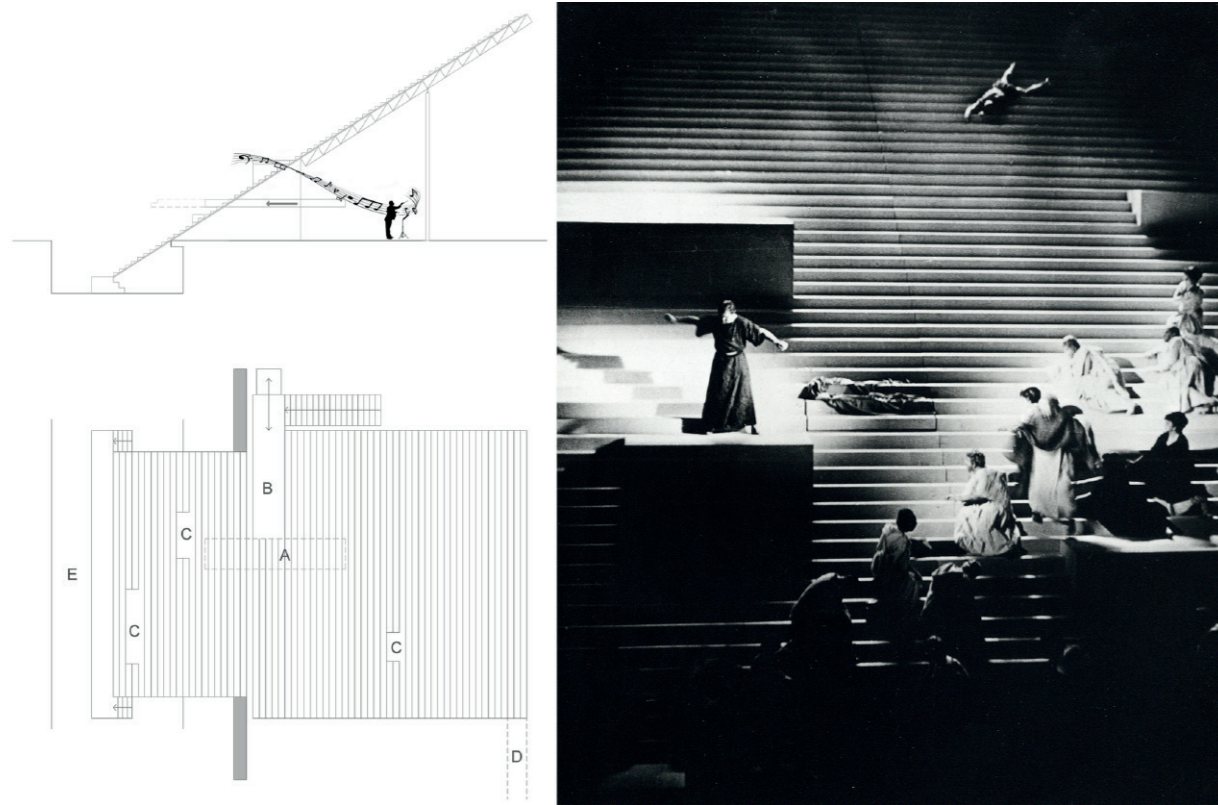


5

propio de puesta en escena que es dependiente del texto y de las intenciones del director. Con este fin, proponía entender la escenografía como un instrumento, como una estructura determinada que evoluciona al hilo de la acción. Al mismo tiempo, afirmaba que el espacio escénico estaba condicionado por las características espaciales de la sala que lo acoge. Entendía la construcción

de una determinada escenografía como una oportunidad para reordenar un espacio adaptándolo a las necesidades concretas de la obra, y favoreciendo una recepción más intensa por parte del espectador<sup>28</sup>. La escenografía, entendida de esta manera, es en sí un espacio que desempeña un papel de mediador entre espacio arquitectónico, intención dramática y espectador.

28 BABLET, Denis, op. cit. supra, nota 22.



6

No obstante, este espacio dentro del espacio, a diferencia del contenedor, no es una realidad inmutable. El dispositivo debe evolucionar con el drama y asegurar una progresión espacial. Resulta, pues, particularmente interesante detenerse en este potencial de narración y de sugerencia con el que Svoboda impelía a sus espacios escenográficos.

Para lograr esta síntesis entre espacio y discurso dramático, Svoboda recurría a un elaborado juego de relaciones visuales y metáforas conseguido mediante un eficiente trabajo plástico. Su trabajo se asienta sobre un preciso conocimiento tanto técnico como sensible de la materia, sea física o inmaterial. Este le permitía recurrir a materiales comunes como la madera que se utiliza para embalajes, el fieltro, o dispositivos de iluminación de bajo voltaje usuales en el mercado y al mismo tiempo tener un gran control sobre aspectos como la luz, la densidad del aire, los efectos

ópticos, etc., entendidos también como materiales<sup>29</sup>. Según Svoboda, solo a partir de este conocimiento profundo es posible alcanzar unos determinados objetivos<sup>30</sup>.

Su novedosa construcción de los espacios escenográficos aunaba un trabajo en torno a espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos<sup>31</sup>.

Entre los múltiples proyectos realizados por Svoboda se han seleccionado cinco ejemplos en los que se pueden observar diferentes estrategias de construcción de este espacio/instrumento al que el escenógrafo checo alude, procediendo a su análisis y redibujo.

#### Una unidad estructural

En *Edipo Rey*<sup>32</sup> la totalidad del escenario se ocupa con una estructura única (figura 6). Retomando un tema trabajado por Craig y Appia, Svoboda proyecta una gran escalera que ocupa todo el ancho de la escena y se proyecta desde

29 Svoboda desarrolló una intensa búsqueda de materiales reflectantes. Intencionadamente estos no siempre eran limpios y nítidos puesto que evitaba recurrir a espejos fabricados con vidrio y nitrato de plata, costosos y a la vez pesados.

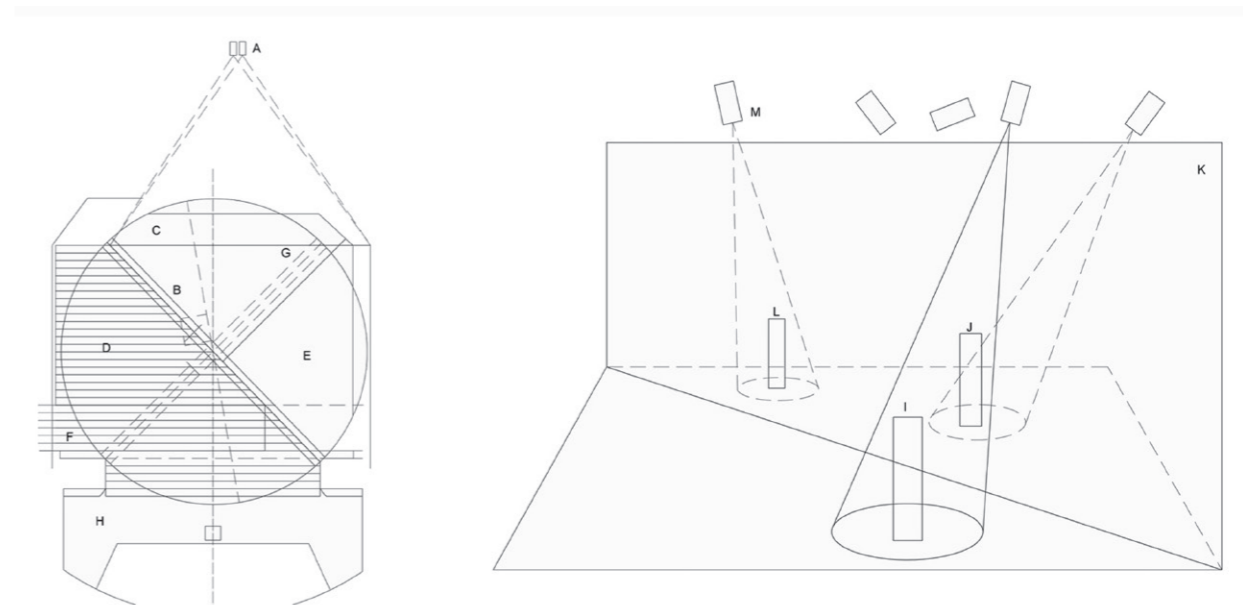
30 BABLET, Denis, op. cit. supra, nota 22.

31 MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. En: *Arquitectura* [en línea]. Madrid: COAM, tercer trimestre 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulta: 12-04-2023]. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf>.

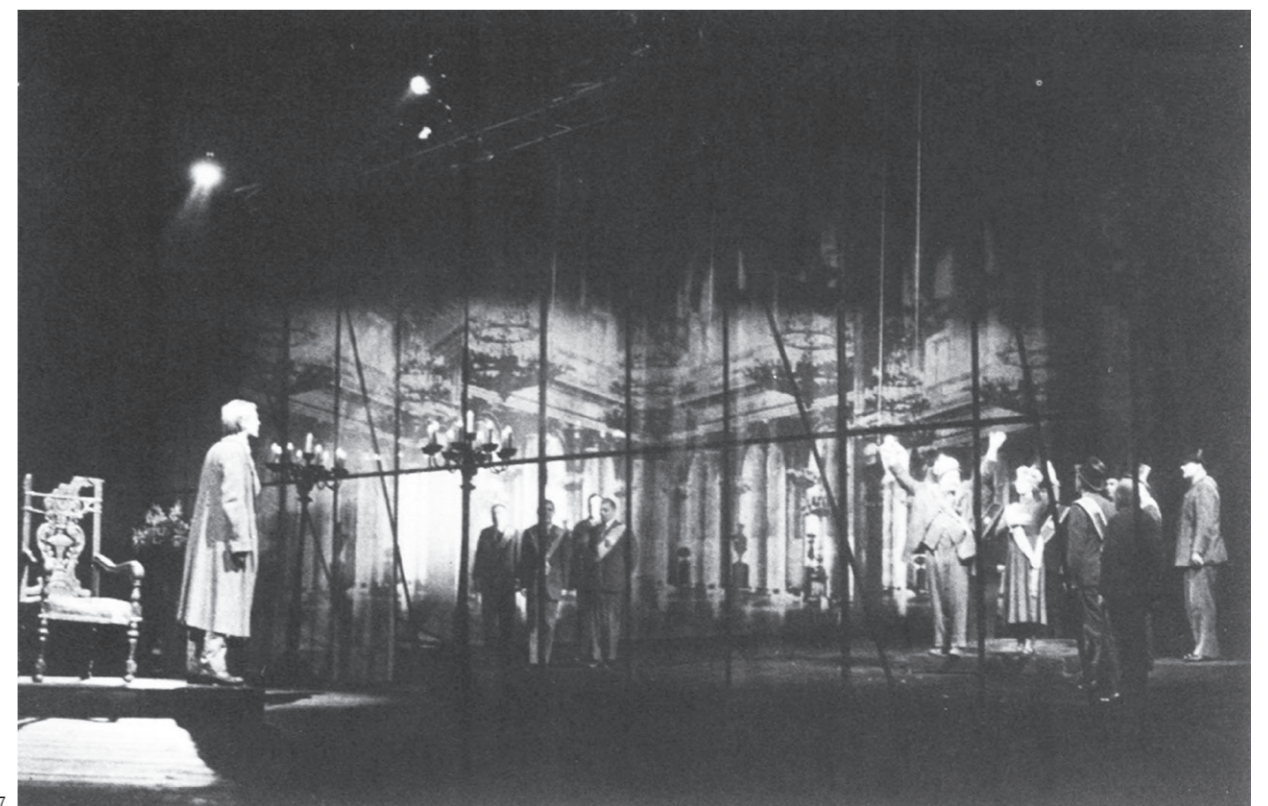
32 *Edipo Rey*, de Sófocles, representada en el Teatro Smetana de Praga en enero de 1963; dirección: M. Macháček.

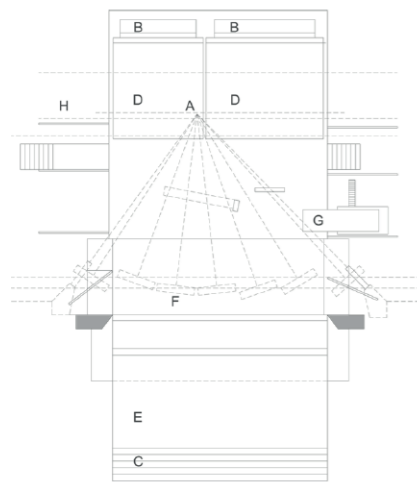
6. Proyecto escenográfico para *Edipo Rey* (Praga, 1963) [A. Plataforma deslizante bajo la escalera / B. Plataforma con desplazamiento lateral por toda la anchura del escenario / C. Plataformas fijas / D. Acceso superior a la escalera / E. Foso de la orquesta].

7. Proyecto escenográfico para *The Wedding* (Berlín, 1968). Planta [A. Proyector de diapositivas, de 5000 vatios / B. Panel reflectante traslúcido / C. Pantalla de retroproyección / D. Zona de actuación a nivel del escenario / E. Zona de actuación con inclinación de 10° / F. Plataforma deslizante / G. Posición alternativa de la superficie reflectante / H. Escenario]. Esquema frontal [I. Actor frente a la superficie reflectante / J. Reflejo del actor, que puede ser sustituido por otro actor en directo tras la superficie reflectante traslúcida / K. Superficie reflectante / L. Actor tras la superficie reflectante / M. Puente de iluminación].



7





8

el foso de orquesta hasta el fondo del escenario. Este gigantesco dispositivo en desnivel aúna expresión y función. Mediante este, Svoboda intenta recrear la virtualidad de un espacio sin fin, entre el abismo del infierno y la elevación del cielo, donde se decide el destino de los hombres. La escala de este espacio se pauta gracias a dos plataformas móviles. La primera, dispuesta en paralelo a los escalones, aparece y desaparece, mientras que la segunda, dispuesta en perpendicular, proyecta a los actores hacia la sala. Estas se complementan mediante tres plataformas fijas de menor dimensión que acogen momentos puntales de la acción.

#### Un espacio ilusorio dual

En *The Weeding*<sup>33</sup> el elemento escenográfico principal es un espejo de gran tamaño translúcido, situado en el diámetro de una plataforma giratoria (figura 7). Un actor o un objeto frente a la pantalla reflectante, ubicado diagonalmente con relación al frente del escenario, puede dialogar con su propio reflejo o bien, en ciertos momentos, con la presencia de un actor u objeto al otro lado de la pantalla, simulando su reflejo. Se amplía así el campo de posibilidades expresivas y narrativas de una obra que

narra la historia de un soldado en el frente, atrapado entre la realidad y la ilusión. Gracias a un estudiado contraste lumínico que potencia, matiza o anula la capacidad translúcida de la pantalla giratoria, y a un conjunto de diapositivas proyectadas o retroproyectadas sobre esta, el espectador no tenía claro en qué parte del escenario estaban sucediendo las acciones, generando una confusión que acrecentaba la lectura del drama representado.

#### Una estructura cinética dual

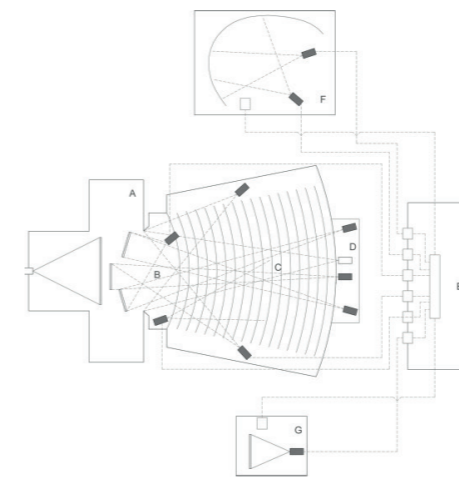
En *Majitelé klíčů*<sup>34</sup> el mayor reto consistía en mostrar a la vez la realidad de la vida cotidiana y una suerte de visiones, de momentos en los que la acción se detiene súbitamente, en los que el decorado desaparece y los personajes se encuentran en otra atmósfera que evoca al pasado o al porvenir (figura 8). Las acciones cotidianas se sitúan en dos cajones escénicos asimétricos, que se deslizan sobre una plataforma con una inclinación de 10°. Cuando la acción es real estas estancias se aproximan hacia el público. En los momentos de irrealidad las estancias se alejan y se ocultan con cortinas de terciopelo negro, similares al fieltro que cubre el suelo, buscando un

33 *The Weeding*, de Witold Gombrowicz, representada en el Teatro Schiller de Berlín en enero de 1968; dirección: E. Schröder.

34 *Los dueños de las llaves*, de Milan Kundera, representada en el Teatro Nacional de Praga en abril de 1962; dirección: Otomar Krejča.

8. Proyecto escenográfico para *Majitelé klíčů* (Praga, 1962) [A. Espejo suspendido / B. Persianas traseras / C. Escaleras / D. Cajones escénicos / E. Proscenio / F. Focos dirigidos al espejo / G. Plataforma deslizante / H. Cortinas negras con posibilidad de cubrir los cajones escénicos].

9. Proyecto escenográfico para *Intoleranza* (Boston, 1965) [A. Escenario con pantallas para proyección y retroproyección (en directo y filmadas con anterioridad) / B. Foso de orquesta / C. Auditorio / D. Cabina de proyección / E. Centro de supervisión y control / F. Estudio para el coro / G. Estudio para efectos especiales].



9

efecto de desvanecimiento o alejamiento de la realidad. El movimiento de las estancias se sincroniza con la apertura y el cierre de dichas cortinas, intensificando la ilusión de que los interiores se amplían o reducen.

Krejča solicita a Svoboda crear a su vez la sensación de un espacio vacío que representase la angustia y la soledad del protagonista<sup>35</sup>. Cuando la acción es irreal se produce una inversión de iluminación y los cajones se desplazan hacia el fondo. Gracias a la presencia de un espejo de 60 cm de lado (situado en uno de los cajones), que refleja haces de luz de baja tensión dirigidos desde distintos puntos, se crea una atmósfera luminosa en contraluz. Mediante este dispositivo se genera una suerte de pirámide luminosa invertida hacia el público susceptible de existir o desmaterializarse como un ente vivo. La escenografía se completa con un conjunto de haces luminosos de bajo voltaje creando cortinas de luz -representando el límite entre lo real y lo imaginario.

#### Un espacio deslocalizado

En la ópera *Intoleranza*<sup>36</sup> Svoboda tiene la posibilidad de utilizar por vez primera a gran escala técnicas televisivas

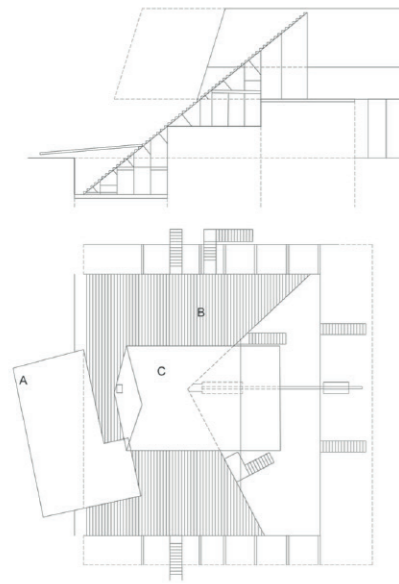
-incluyendo, por tanto, la grabación en directo- en lugar de cinematográficas (figura 9). Un conjunto de cámaras de televisión graba acciones paralelas que se desarrollan en el escenario -de actores y de público-, en estudios alejados 5 km del teatro, y en el exterior del edificio, registrando la actitud de protesta de ciertos colectivos ante la obra. Toda esta información está sincronizada, de manera que en cada espacio se puede ver mediante monitores lo que allí estaba ocurriendo, y lo que está sucediendo en el resto de los ámbitos de actuación. Al transmitir las imágenes con un retardo de 30 segundos, los actores deben enfrentarse a una actuación anterior de ellos mismos, mientras que el público mostrado en las múltiples pantallas del teatro forma parte integral de la representación. En esta obra Svoboda también aloja en los laterales del teatro dos bandas de iluminación de bajo voltaje, creando con su lento ascenso en ciertos momentos de la obra unas cortinas de luz que asemejaban una lámina de agua.

En opinión de Svoboda, tanto esta escenografía como la siguiente derivaban directamente de sus experiencias en *Laterna Magika*<sup>37</sup>.

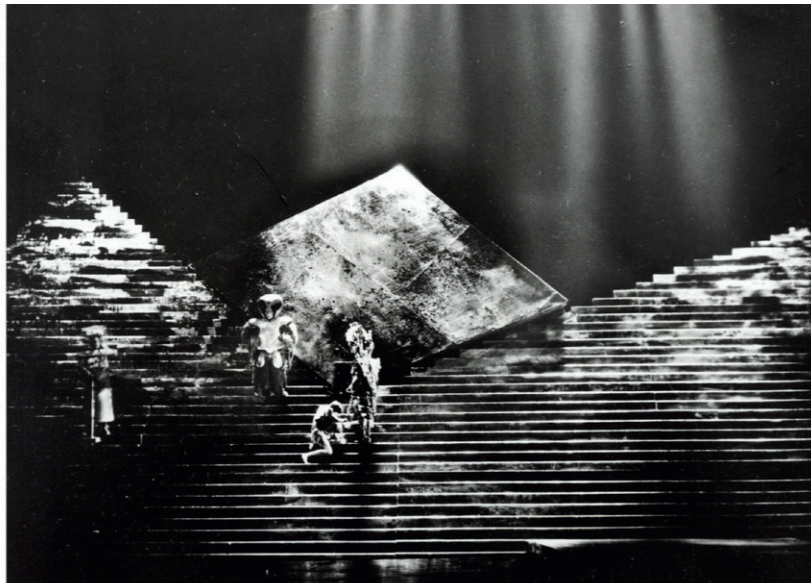
35 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 114.

36 *Intoleranza*, de Luigi Nono, representada en The Opera Group of Boston en 1965; dirección: Sarah Caldwell.

37 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 103.



10



#### Una unidad abstracta ilusoria

En *Prometeo*<sup>38</sup> Svoboda recurre también a circuitos cerrados de proyección simultánea de imágenes en tiempo real y diferido, liberando a los actores de la esclavitud de tener que dialogar con una película fija e inamovible (figura 10). En palabras de Svoboda, cualquier representación de *Prometeo* debía resolver la dificultad de mantener al protagonista encadenado e inmóvil en el escenario durante dos horas y media, sin por ello aburrir al público. Al igual que en *Edipo Rey*, el decorado se resuelve con una gran escalera, en este caso con sus peldaños recubiertos de una chapa metálica oxidada con textura. El dispositivo se construye apoyándose en las infraestructuras de la sala (foso de orquesta y los distintos podios elevables). La gran escalera, con una pendiente mucho más acusada, comienza con un plano ligeramente inclinado avanzando sobre el foso de la orquesta, y está rematada por un complejo dispositivo en forma de paralelepípedo con capacidad para desplazarse en horizontal. Este prisma, cuya cara frontal tiene forma de diamante, es al mismo tiempo una forma abstracta metafórica y la roca en cuya pared se encuentra anclado Prometeo. Su cara frontal se concibe como un espejo que refleja hacia la sala y como una pantalla de proyección de material fílmico. La iluminación instalada, consistente en múltiples unidades de bajo voltaje, va subiendo de intensidad hacia el final de la re-

presentación hasta el punto de cegar al espectador, convirtiendo la plataforma en la que se encontraba Prometeo en una suerte de espejo que representaba la apertura de la puerta celestial del Olimpo permitiéndole regresar.

#### El espacio para los espacios de Svoboda

Jarka Burian, en su publicación *The Scenography of Joseph Svoboda*, recoge las ideas sobre lo que para Svoboda sería el espacio teatral ideal:

*"I hope to design and construct a theatre in which we can truly create during rehearsals, in which we can improvise the building of dramatic space, and only then, secondarily, worry about constructing the necessary decor. We need a theatre in which we can create psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the entire theatre becomes an instrument on which an artist can play"*<sup>39</sup>.

El teatro idóneo para Svoboda sería aquel que permitiera la creación de un espacio *psicoplástico*. Imagina un espacio único y totalmente flexible, que denomina *espacio de producción*, y que respondería a una configuración transformable, tanto del espacio escénico como de las butacas, según el concepto de producción más apropiado para cada obra.

Svoboda afirma, sin embargo, que un aspecto fundamental para su planteamiento escenográfico es la

38 *Prometeo*, de Carl Orff, representada en el Teatro Nacional de Múnich en agosto de 1968; dirección: August Everding.

39 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 32. "Espero diseñar y construir un teatro en el que realmente podamos crear durante los ensayos, en el que podamos improvisar la construcción del espacio dramático, y solo entonces, en segundo lugar, preocuparnos por construir el decorado necesario. Necesitamos un teatro en el que podamos crear un espacio psicoplástico mediante elementos flexibles; el ideal es que no solo el escenario sino todo el teatro se convierta en un instrumento en el que un artista pueda actuar" [trad. de los autores].

10. Proyecto escenográfico para *Prometeo* (Múnich, 1968) [A. Escenario invadiendo el foso de orquesta / B. Escaleras / C. Plataforma trapezoidal metálica a la que Prometeo está anclado, dotada de émbolo de deslizamiento y que funciona a su vez como pantalla de proyección].

frontalidad del patio de butacas, ya que gran parte de los artificios visuales de sus espectáculos se diseñan pensando en un punto de vista del espectador muy concreto. Reconoce por ello que una tipología de teatro a la italiana, con proscenio y patio de butacas dotados de flexibilidad para abordar ciertos montajes, sería la que más se podría adaptar a sus necesidades. Cuestiona, en este sentido, la tipología de teatro central, o la de tres lados, idealmente mejores por la cercanía del espectador a la representación, pero muy difíciles de gestionar visualmente de acuerdo con sus propósitos:

*"Most of my devices and what I do with pictorial techniques are intended for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and it offends me to do so. The auditorium space and sight lines of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by outmoded theatres"*<sup>40</sup>.

El escenógrafo checo adelanta en este texto unas posibles características geométricas –y funcionales– de lo que denomina el *espacio de producción*<sup>41</sup>. Este espacio de producción se compondría en base a módulos, entendidos como entidades autónomas (incluso en lo que respecta a las fuentes de energía y dispositivos de iluminación), pero interconectadas, capaces de realizar múltiples funciones<sup>42</sup>.

El sistema *Diapolyekran* de alguna manera supuso un ensayo de este proyecto modular, aunque limitado por las características y tamaño del escenario. La idea esencial

que se perseguía con este sistema era facilitar posibles disposiciones entre el escenario y el público, trabajando el contenedor teatral como un inmenso estudio cinematográfico, destinado a filmar una obra de teatro con posibilidades prácticamente infinitas en cuanto a iluminación y proyección, y en el que los espectadores de alguna manera fuesen también actores. La tradicional máquina escénica quedaba, pues, obsoleta, llegando Svoboda a afirmar que podría incluso concebirse un espacio teatral con diversos escenarios, en el que el público se trasladase para asistir a las diferentes escenas.

Tras múltiples tentativas en espacios muy diversos y contando con un inmenso conocimiento de las técnicas que podían posibilitar un nuevo tipo de representaciones escénicas, Svoboda estaba en condiciones de saber qué esperaba de un espacio para el teatro. Su concepción escénica sin duda precisaba de un proyecto arquitectónico integral y novedoso.

En 1980, cuando la obra para la Nová Scéna (el nuevo teatro experimental de Praga) estaba ya en marcha, surgieron voces críticas sobre su diseño y en particular sobre la configuración del edificio principal que albergaría la sala<sup>43</sup>. Uno de los principales detractores del edificio fue Josef Svoboda. El escenógrafo consiguió promover una reconsideración radical del proyecto que tuvo como consecuencia la organización de un nuevo concurso restringido. Se encargaron dos propuestas: la primera a Karel Prager, y la segunda a Zdeněk Kuna, que contaba con Svoboda como asesor.

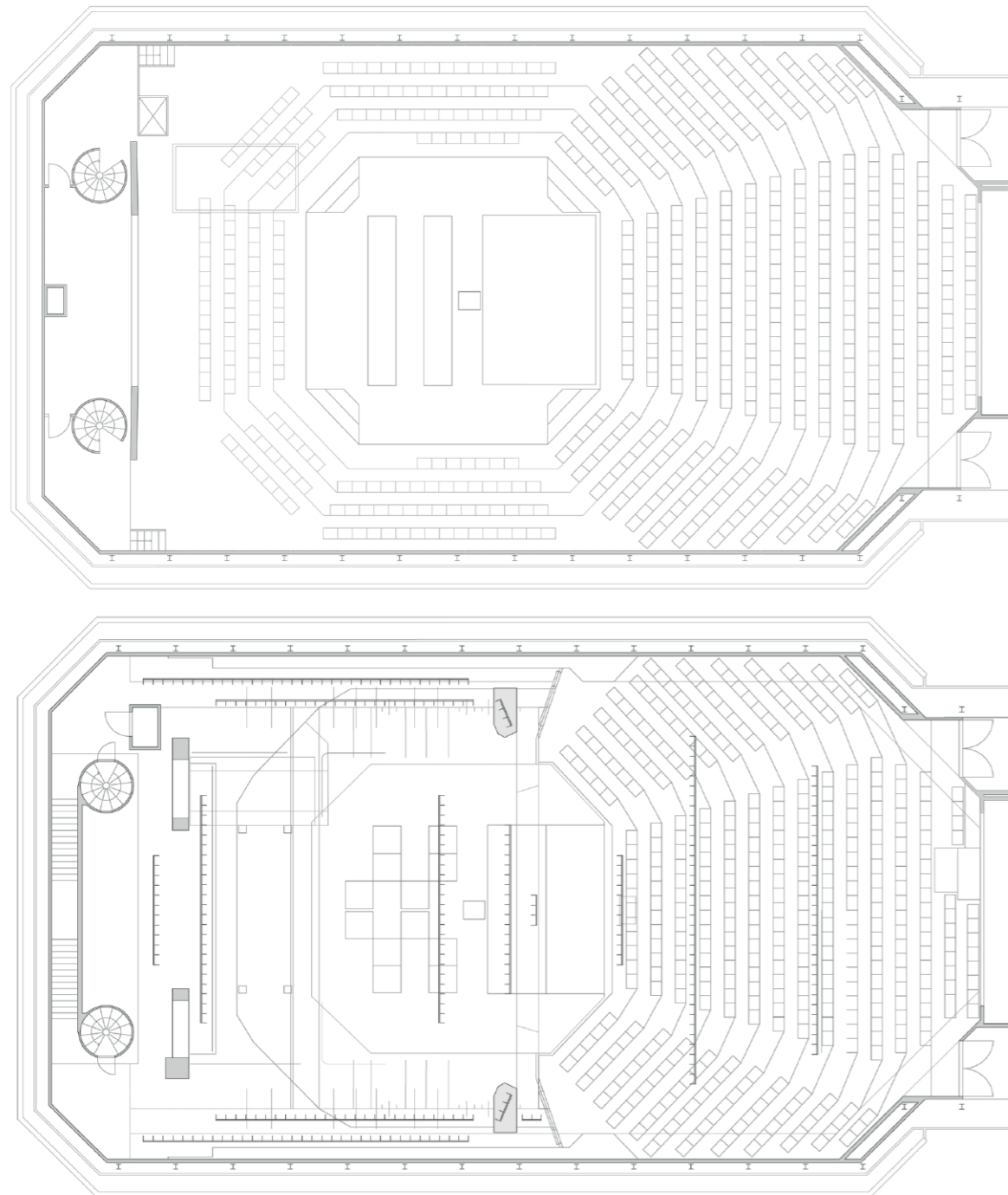
La principal diferencia entre las dos propuestas residía en el carácter del espacio teatral. Kuna y Svoboda

40 *Ibidem*, p. 33. "La mayoría de mis dispositivos y lo que hago con las tecnologías gráficas están pensados para lo que espero que sea el teatro del futuro. En la actualidad están todavía lejos de lo que quiero; sigo utilizándolos como decoración en el teatro barroco, de proscenio, y ello me ofende. El espacio del auditorio y las visuales del viejo teatro me arruinan; me obligan a experimentos radicales que a veces resultan en mero espectáculo; son malos y van en contra de mis convicciones. Muchos de ellos son simples improvisaciones forzadas por los teatros anticuados" [trad. de los autores].

41 Svoboda afirma que el patio de butacas no debería contar con un aforo superior a 500 espectadores, señalando a su vez la necesidad de la existencia de una zona del teatro destinada a resolver la transición entre el mundo real y el espectáculo, una pausa espacial que facilite una transformación de mero observador del edificio a espectador concentrado en la acción dramática.

42 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 34. "Serían móviles y podrían unirse en varias combinaciones para formar un espacio transformable y psicoplástico. Además, también serían fuentes de energía autosuficientes (eléctricas) y funcionarían como elementos de iluminación. Y tendrían además la capacidad de transportar otros objetos con ellos".

43 A partir de 1920 hubo numerosos concursos de arquitectura para las zonas aledañas al Teatro Nacional. El último tuvo lugar a finales de 1950 y fue ganado por Bohuslav Fuchs. A raíz de la muerte de este, y la renuncia por parte de su equipo, los derechos de autor pasaron al Instituto Estatal para la Reconstrucción de Ciudades y Estructuras Históricas. La ejecución se aprobó en 1976 y Pavel Kupka, empleado del SÚRPMO, fue el encargado de finalizar el proyecto.



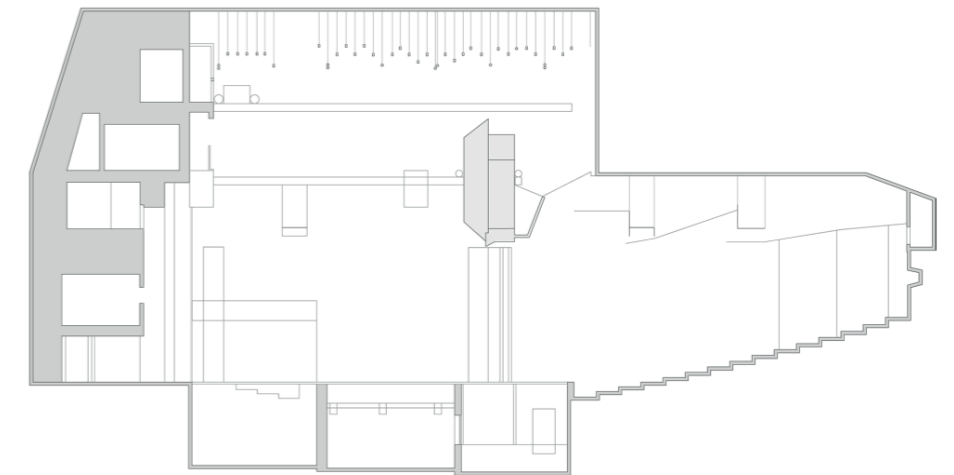
11

apostaban por una sala concebida con un único fin teatral, mientras que el espacio proyectado por Prager pretendía dar cabida tanto al teatro, como al *ballet* o a la ópera de cámara. La sala de teatro proyectada por este

último contaba con tres posibles variantes de disposición del escenario y el auditorio (figura 11). Por motivos de plazos finalmente fue Prager quien llevó adelante el proyecto (figura 12)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> No obstante, las dificultades técnicas que entrañaban las transformaciones para ajustar los distintos tipos de escenarios condujeron a que solo el primero de ellos haya sido consolidado.

11. Sala principal de la Nová Scéna en Praga. Propuesta de Karel Prager y configuración actual de la sala, indicando la ubicación de los sistemas lumínicos y de proyección.  
12. Sala principal de la Nová Scéna en Praga. Sección e interior de la sala.



12

Tras la inauguración del edificio, Svoboda consideró que el gran reto escenográfico no se había cumplido<sup>45</sup>. En su opinión no se trataba únicamente de concebir la escenografía como una arquitectura cinética. El auténtico desafío habría sido conseguir que el escenario y la sala fuesen transformables de una forma sencilla. De esta manera, se

habría podido conseguir un *collage* de realidades muy diferentes, siendo todos los materiales presentes en el escenario de alguna manera intercambiables, adaptables a cada momento de la función. De ahí la importancia del sistema modular propuesto teóricamente por Svoboda, construyendo tanto en el escenario como en el patio de butacas.

<sup>45</sup> SVOBODA, Josef, op. cit. supra, nota 17, p. 19.



## CONCLUSIÓN

Mediante la proyección de imágenes sobre un conjunto de pantallas, los primeros sistemas escénicos ideados por Svoboda perseguían desmaterializar mediante la luz el espacio físico de la representación.

Tras consolidar estas experiencias iniciáticas, Josef Svoboda precisó extender su reflexión. La proyección de imágenes pasó de ser la estrategia novedosa que sustentaba la originalidad del espectáculo a convertirse en una herramienta más al servicio de la obra. Paulatinamente fue incorporando otros recursos. La utilización de sistemas mecánicos, de complejidad creciente, hizo posible transformar profundamente los espacios al hilo del desarrollo del argumento. El empleo de técnicas televisivas posibilitó, por otra parte, registrar en distintos tiempos lo

Aportación de cada autor:

Juan Deltell Pastor (JDP) y Clara Elena Mejía Vallejo (CEMV). Conceptualización, metodología, análisis y preparación del escrito (JDP 50% - CEMV 50%). Autoría (JDP 50% - CEMV 50%)

que estaba ocurriendo tanto en la sala como en espacios distantes, extendiendo virtualmente los límites físicos y temporales del espacio.

En paralelo, la voluntad por construir espacios físicos en intenso diálogo con las cualidades intrínsecas de los diferentes contenedores fue cobrando cada vez más fuerza, explorando los límites de los mismos mediante el reconocimiento tridimensional de la totalidad del ámbito de la representación, incluyendo el patio de butacas. La manipulación simultánea del espacio, el tiempo y la luz, así como el hecho de considerar el espacio escénico como un todo, permitieron a Svoboda construir una experiencia inmersiva, en la que el público no solo participaba de la acción, sino que también se convertía en un “material” más a partir del cual concebir la representación. ■

## Bibliografía citada

ANTOINE, André. Causerie sur la mise en scène. En: *La Revue de Paris*. París, 01-04-1903, pp. 596-612. Disponible en: [https://www.colline.fr/sites/default/files/antoine-causerie\\_0.pdf](https://www.colline.fr/sites/default/files/antoine-causerie_0.pdf).

BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981.

BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulta: 12-04-2023]. Disponible en: <https://images.cnrs.fr/video/585>.

BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1, pp. 27-42 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Disponible en: <http://polired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.

BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º1, pp. 62-67 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.

DIDEROT Denis. *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. París: Chez la veuve Duchesne, 1771.

GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S, ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961.

GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu. Laterna Magika*. Praga: Jirí Hrbas, 1968.

KIRBY, Michael. The uses of film in theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.

KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbrae*. Roma: Sumpptibus Hermanni Sheus, 1646.

MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. En: *Arquitectura* [en línea]. Madrid: COAM, tercer trimestre 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulta: 12-04-2023]. ISSN 0004-2706. Disponible en: <https://www.coam.org/media/Default-Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf>.

NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. En: A. COSTA y R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference*, 2016, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.

PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963.

SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 24-37. [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.

SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Editado y traducido por Jarka Burian. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993.

SVOBODA, Josef; MORRIS, Kelly; MUNK, Erika. Laterna Magika. En: *The Tulane Drama Review* [en línea]. Nueva York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 141-149 [consulta: 12-04-2023]. ISSN-e 2326-2044. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125277>.

SVOBODA, Josef. Problémy scény Laterny magiky [Problems of the Theatre of the Laterna Magika]. En: *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, pp. 98-105.

URSINI, G.,ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todi: Litograf, 2009.

**Juan Deltell Pastor** (Barcelona, 1962).Arquitecto (1989) por la ETSA de la Universitat Politècnica de València. Becario de la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia (1990-1993). Profesor adscrito al Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 1994. Tesis doctoral presentada en 2013 [Cum Laude]. Profesor Titular desde Abril de 2014. Profesor invitado en la ZHAW de Winterthur en los cursos académicos 2011-2012 y 2013-2014. Obra profesional publicada en: TC cuadernos de arquitectura; VIA arquitectura; Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España; Pasajes de Arquitectura; Arquitectura Viva; CON ARQUITECTURA; ARA.C.; Wettbewerbe aktuell, Architect; Future arquitecturas. Selección de publicaciones de investigación: “El falso retorno. Arqueografías de Ascenseur pour l'échafaud”, *L'ATALANTE. Revista de Estudios cinematográficos* n° 17 [2014] / *La mirada única. Un arquitecto piensa el cine* [2019] / “La representación del límite en El cielo sobre Berlín de Wim Wenders”, *VLC arquitectura* n° 9 [2022] / *Diccionario analógico. Cine y arquitectura* [2022]. Plataforma profesional y de investigación: [www.filmarq.com](http://www.filmarq.com).

**Clara Elena Mejía Vallejo** (Bogotá, 1969). Obtiene el título de Arquitecta en 1999 y el título de Doctora en 2015 en la Universitat Politècnica de València (UPV). Desde 2019 es Profesora Titular de Universidad en el departamento de proyectos arquitectónicos de la UPV. Obtuvo como editora junto a Jorge Torres el premio FAD de “Pensamiento y Crítica” por el libro *Le Corbusier. La recherche patiente 50 años después* (2018). Obtuvo el Premio extraordinario de Doctorado por su tesis “Rogelio Salmona y Le Corbusier. Sobre la permeabilidad del hacer” (2017). Es miembro del grupo de investigación Proyecto Arquitectura (PAR) de la UPV y directora junto con Ricardo Merí de la colección de libros de investigación ART (Architectural Resarch Tribune). Sus artículos más recientes han sido publicados en las revistas VLC arquitectura, ZARCH, Dearq, PpA.

## EL ESPACIO PSICOPLÁSTICO DE JOSEF SVOBODA THE PSYCHOPLASTIC SPACE OF JOSEF SVOBODA

Juan Deltell Pastor (ORCID) 0000-0003-1714-0176)

Clara Elena Mejía Vallejo (ORCID) 0000-0002-4104-3053)

### p.51 INTRODUCTION

In both theatre and film, the fourth wall is often referred to as the boundary that separates the event from the spectator. The term was coined by Denis Diderot in his *Discours sur la poésie dramatique*<sup>1</sup>, proposing the concept of a virtual wall separating the spectators and the actors in a theatrical performance.

While in the case of cinema the projection screen physically constructs this boundary, in theatre this boundary is virtual. Cinema and theatre also share the work with the offstage and the out-of-frame<sup>2</sup>, understood as the dialogue that the spectator maintains with that which is connatural to the actions taking place, but which they cannot see, or which they cannot yet see, although perhaps they can hear. In the case of cinema, this offstage can only interact with the spectator on certain occasions, since it contains that portion of reality that the filmmaker decided to hide forever by managing the frame<sup>3</sup>. In the case of theatre, however, the offstage remains more open, latent, ready to interact with a spectator who, in addition, unlike in cinema, personally constructs the frame with his or her dynamic gaze. On certain occasions, cinema and theatre have worked together, reflecting on the definition of these physical and virtual planes that construct the limits of the event, and which to a large extent define the relationship that the spectator and the performers maintain with the physical space of the performance.

Adolf Appia first defined staging as "the art of projecting in space what the playwright has only been able to project in time"<sup>4</sup>. Although the interaction between a theatre actor and a spectator is very direct, given the physical proximity between the two, it is certainly very difficult to escape completely from the artificiality of a set, however realistic it is intended to be. The stage always imposes a distance. The spectator experiences the events unfolding before their eyes with great intensity, but without forgetting that they are in an enclosed space in which usually -of course, with exceptions- a portion of space has been constructed which, because of its dimensions and the point of view from which it is observed, escapes the qualification of real space. The fourth wall hardly disappears, even if it does not really exist as such<sup>5</sup>.

Cinema, however, approaches the spectator in a different way, especially, and perhaps only, when the film is shown in a cinema. During the projection, with the cinema in darkness, the container disappears, the spectator is completely immersed in the film, and it is very easy to forget about the physical existence of the fourth wall. The locations in which the plot unfolds seem real to them, even though they may be fictitious. Paradoxically, they are often closer to the actor than when they are actually present in the theatre, mainly because of the possibility of approaching their gestures.

Susan Sontag states in this regard that theatre resorts to artificiality, while film engages with reality<sup>6</sup>. Both disciplines have tried to take advantage of these differential characteristics to mutually enrich each other: film by providing the veracity of moving images, theatre by providing the presence of live performance.

This article aims to explore some of the collaborative experiences between film and theatre, taking as a case study the work of set designer Josef Svoboda.

### THE USE OF PROJECTED IMAGES IN THEATRE. FIRST EXPERIMENTS

Cinema, as a constructor of moving images, brings with it a field of procedures and meanings to which theatre has not remained oblivious. The profound and ambiguous interaction between acting and dynamic images has led to a different conceptualisation of the stage space, providing new interpretations of the *fourth wall*. The work with light, understood as a material support, or the substitution of the usual space-constructing walls with projection screens or mirrors, distort the physicality of the stage and make it possible to merge what is really happening on stage with the geography of distant places and events. The spectator, confused, witnesses in these representations a dynamic trompe l'oeil, unable to distinguish clearly between the situations happening in front of their eyes and those projected on the screens.

Jan Grossman argues that the Jesuit Athanasius Kircher can be considered an early forerunner of this kind of relationship between projected images and theatre<sup>7</sup>. In the 17th century he experimented with crude projections in certain theatrical performances thanks to an apparatus of his own invention, described in his book *Ars magna lucis et umbrae*<sup>8</sup>. The device worked in a similar way to the traditional *camera obscura* described by Leonardo da Vinci.

Two centuries later, Georges Méliès used in his short and medium-length films procedures rooted in illusionism and prestidigitation, understanding the rectangle of the screen in analogy with the theatrical proscenium<sup>9</sup>. By means of very ingenious tricks, treated as theatrical scenes, actions impossible in real life, such as sudden appearances or disappearances of characters, or the instantaneous transition between different scenes without the need to resort to a change of shot, were performed in fixed shots. There is a clear connection between these procedures and the incorporation of cinematographic projections in theatrical scenography, causing jumps of locations or modifications of the scenic space.

### p.53

The advent of the architectural and artistic avant-gardes at the beginning of the 20th century, closely linked to the development of new technologies, made possible novel and undoubtedly more far-reaching experiences. The reciprocal influence between cinema and theatre was initially evident in the Russian avant-garde, as for example in certain post-war productions by Meyerhold. Nevertheless, it was undoubtedly the Bauhaus school, pursuing the ideal and programmatic union between all the arts, who definitively proposed the first truly collaborative experience between film and theatre.

In the introduction to a book dedicated to the *Total Theatre* of the Bauhaus<sup>10</sup>, Walter Gropius stated that the main aim of the project was to achieve a new synthesis between art and modern technology. At the time of the drafting of the *Total Theatre* project<sup>11</sup> theatre director and producer Erwin Piscator had long been considering new theatrical structures and spaces that could allow for a symbiosis between projected images and stage performance. Walter Gropius, who was familiar with these experiences, therefore accepted Piscator's proposal to install translucent projection screens in the *Total Theatre* - thus also allowing work with rear projections - not only on the curved cyclorama of the three projected stages, but also on the rest of the walls of the space, including the ceiling. Twelve towers were erected for this purpose to hold the screens and projectors, even making it possible to project onto the audience. In the words of Gropius, quoted by Piscator himself, "the old projection screen was replaced by a projection space"<sup>12</sup>.

Subsequently, the writer, musician, actor and playwright Emil František Burian worked on the play *Frühlings Erwachen*<sup>13</sup> with a complex synthesis of film projections and stage performances. Although developed within the confines of a regular proscenium theatre, the action took place between two projection screens: The front one, occupying the entire front of the stage, curved and translucent, and the rear one, smaller and opaque (figure 1). Finally, a black cyclorama completed the stage. His *Theatergraph* had four devices located in different parts of the theatre, projecting colour slides or black-and-white films. The actors' actions were juxtaposed with the still or moving images, sometimes establishing a dialogue between the actors themselves and the projected images of themselves. Despite the interest of this initiatory experience, a complete interaction between the projected images and the actors' staging was far from being achieved.

Josef Svoboda<sup>14</sup> managed to approach this perfect harmony between projections and actors thanks to a series of techniques that he devised together with his collaborators. The Czech stage designer opened the doors to a new stage conception, playing an important role in the renewal of theatrical scenography, especially with regard to the creation and implementation of new technologies that allowed for an intimate hybridisation between the representation of the acting body and a studied combination of film projections and still images<sup>15</sup>. These and other contemporary experiences aimed to free the film from the frontal and flat orientation of the screen, integrating it into the totality of the performance space<sup>16</sup>.

Josef Svoboda states in his memoirs that he had two opportunities in his life to formulate a complete programme for the new type of theatrical performances in which he believed<sup>17</sup>. The first of these was after the war, when he was hired by the 5 May Theatre. Later, when he participated in the committee for the project for the extension of the National Theatre in Prague, the *Nová Scéna* - considered to be the first multimedia hall in the world - specifically conceived to take the collaboration between theatre and projected images to the extreme<sup>18</sup>.

In 1945 Václav Kašlík, director of the opera department of the 5 May Theatre, approached Svoboda and offered him his first commission as a set designer<sup>19</sup>, designing, among others, the set design for the opera *Kunalo vy Oci*<sup>20</sup>. Svoboda defines this experience as a continuous experimental workshop, in which the design of each production was based on instinct and tested empirically, even a few days before the opening night<sup>21</sup>.

His first productions were already extremely innovative due to the implementation of new technologies. For Svoboda, scenography, as a discipline of theatrical art, was in a process of evolution as it was immersed in the search for its own vocabulary. Traditionally, scenography had resorted to classical plastic means of expression such as architecture and painting. Svoboda understood that, in order to keep up with the times, stage design had to make use of new procedures such as mechanics, electronics, lighting design, computers, etc. He was convinced that, in order to be able to offer a contemporary response, the stage designer had to broaden his knowledge and work with the material from new perspectives<sup>22</sup>.

### THE SYSTEMS OF JOSEF SVOBODA

After his first projects, Josef Svoboda continued his experimentation in the field of scenography in many different locations. Each of his performances explored the limits of the classical performance space. Over time, it became clear that the scenographic concept advocated by Josef Svoboda required the implementation of new spatial and technical conditions in the conception of the stage. It was then that, in collaboration with the theatre director Alfred Radok, he devised three systems called *Polyekran*, *Laterna Magika* and *Diapolyekran*, designed to be performed in a flexible way in very different scenic environments.

### p.55

The first two were initially created for the Czech pavilion at the 1958 World Exhibition in Brussels. The *Polyekran* - literally multi-screen - consisted of eight screens of various shapes and sizes suspended by cables, receiving the simultaneous and synchronised projection of slides and films from fifteen projectors (figure 2). In an interview Svoboda explains that the *Polyekran*'s great achievement was to enable real projections of people, objects and places to maintain non-realistic relationships with each other, working on the essence of pure, abstract collage, so common in theatre<sup>23</sup>.

**p.56** *Polyekran* was essentially a dynamic experience based exclusively on the projection of still and moving images, with no scenic treatments or acting. The breakthrough *Laterna Magika*, the next system devised by Svoboda, consisted of incorporating actors, dancers, singers and musicians on stage, as well as the development of new cinematographic techniques, such as the panoramic format or the simultaneous projection on several mobile screens synchronised with the actors' actions (figures 3 y 4).

A new scenic conception was thus inaugurated, a new artistic form based on the intimate hybridisation of dynamic projected images and theatre. The film fragments, unlike the *Polyekran*, were conceived for a specific production. The actors on stage synchronised their actions with what was happening on the screen, provoking in the spectator misleading perceptions of what might be happening on stage or taking place in the projection. The Magic Lantern is a specific theatrical genre, between cinema and theatre, which connects the two media in an unusual way and in which the film is not a mere accompaniment to the images, but an integral part of the action<sup>24</sup>.

Josef Svoboda adds, in the aforementioned interview, that the actors' play cannot exist without the film, and vice versa, as one is not the backdrop for the other<sup>25</sup>. An extreme synthesis and fusion of the projections and the actors is pursued, with the latter sometimes interacting with themselves as they appear on the screen<sup>26</sup>.

The *Laterna Magika* system consisted of eight movable screens made of reflective surfaces, three film projectors and two slide projectors, synchronised with a device that allowed a projection beam to be deflected anywhere inside the building. The stage was equipped with a moving belt so that the actors could adapt their actions to what was happening on the screens. All this was finally reinforced by the stereophonic sound of several loudspeakers.

Finally, we should consider the importance of a third system devised by Svoboda called the *Diapolyekran*, presented at Expo 67 in Montreal with a ten-minute montage. The system should be understood as an evolution of the *Polyekran*, as it is based on multiple and synchronised projection on different screens, and does not include theatrical representation. Conceptually, however, it was a very different project, infinitely more complex from a technical and visual point of view. The front of the stage was made up of 112 cubes, each containing two overhead slide projectors. The cubes could be aligned to form a single plane to project a large image, or slide between them, providing a raised surface on which to combine the 30,000 slides prepared for the show (figure 5).

In both the *Laterna Magika* and in Svoboda's other scenographic projects, the complexity of the synchronisation between actors and moving images was a great difficulty. Svoboda recognised that because the filmed images had to be prepared so far in advance, it compromised in a way what is most beautiful in theatre, the fact that each performance could be different, or have a different rhythm<sup>27</sup>.

#### SVOBODA'S SPACES

In parallel to these devices, which could be adapted to different spaces, Svoboda conceived a large number of stage designs for specific stages and works. In these, the use of the systems described in the previous section made it possible to create an extremely refined dialogue between the construction of physical spaces and the illusion of intangible spaces.

**p.59** Svoboda conceived set designs as effective spaces at the service of the play. He was convinced that they are an integral part of theatrical art, and that they need to be integrated into the flow of the theatrical action in order to play their proper role. From his point of view, each piece has its own principle of staging which is dependent on the text and the director's intentions. With this aim in mind, he proposed understanding stage design as an instrument, as a specific structure that evolves in line with the action. At the same time, he affirmed that the scenic space was conditioned by the spatial characteristics of the venue. He understood the construction of a specific scenography as an opportunity to rearrange a space, adapting it to the specific needs of the play, and favouring a more intense reception by the spectator<sup>28</sup>. Scenography, understood in this way, is itself a space that plays the role of mediator between architectural space, dramatic intention and spectator.

**p.60** However, this space within space, unlike the container, is not an immutable reality. The device must evolve with the drama and ensure a spatial progression. It is therefore particularly interesting to dwell on this potential for narration and suggestion with which Svoboda impelled his scenographic spaces.

To achieve this synthesis between space and dramatic discourse, Svoboda resorted to an elaborate interplay of visual relations and metaphors achieved through efficient plastic work. His work is based on a precise technical and sensitive knowledge of matter, both physical and immaterial. This allowed him to use common materials such as wood used for packaging, felt, or low voltage lighting devices commonly found on the market, and at the same time to have great control over aspects such as light, air density, and optical effects, also considered as materials<sup>29</sup>. According to Svoboda, it was only possible to achieve certain objectives through this in-depth knowledge<sup>30</sup>.

His innovative construction of scenographic spaces combined a work on space, time, movement and light as dramatic factors<sup>31</sup>.

Among the many projects carried out by Svoboda, five examples have been selected in which different strategies for the construction of this space/instrument to which the Czech stage designer refers can be observed, then analysing and redrawing them.

#### A structural Unit

In *Oedipus Rex*<sup>32</sup> the entire stage is occupied by a single structure (figure 6). Taking up a theme explored by Craig and Appia, Svoboda designed a grand staircase that occupies the entire width of the stage and projects from the orchestra pit to the back of the stage. This gigantic device on an uneven level combines expression and function. **p.62** Through it, Svoboda tries to recreate the virtuality of an endless space, between the abyss of hell and the elevation of heaven, where the destiny of mankind is decided. The scale of this space is defined by two mobile platforms. The first, arranged parallel to the steps, appears and disappears, while the second, arranged perpendicularly, projects the actors into the stalls. These are complemented by three fixed platforms of smaller dimensions that host key moments in the action.

#### A dual illusory space

In *The Wedding*<sup>33</sup> the main scenographic element is a large translucent mirror, placed on the diameter of a turntable (figure 7). An actor or an object in front of the reflecting screen, positioned diagonally in relation to the front of the stage, can dialogue with their own reflection or, at certain moments, with the presence of an actor or object on the other side of the screen, simulating their reflection. This broadens the field of expressive and narrative possibilities of a play that tells the story of a soldier at the front, trapped between reality and illusion. Thanks to a studied contrast of light that enhances, qualifies or cancels out the translucent capacity of the rotating screen, and to a set of slides projected or rear-projected on it, the spectator was not clear on which part of the stage the actions were taking place, generating a confusion that accentuated the interpretation of the drama being represented.

#### A dual kinetic structure

In *Majitelé klíčů*<sup>34</sup> the greatest challenge consisted in showing both the reality of everyday life and a sort of visions, moments when the action suddenly stops, when the set disappears and the characters find themselves in another atmosphere that evokes the past or the future (figure 8). The everyday actions are set in two asymmetrical stage boxes, which slide on a platform tilted at a 10° angle (figure 8). When the action is real, these rooms are brought closer to the audience. In the moments of unreality, the rooms are distanced and hidden with black velvet curtains, similar to the felt that covers the floor, seeking an effect of fading or distancing from reality. The movement of the rooms is synchronised with the opening and closing of the curtains, intensifying the illusion that the interiors grow bigger or smaller. **p.63**

Krejča asked Svoboda to create in the feeling of an empty space representing the protagonist's anguish and loneliness<sup>35</sup>. When the action is unreal, the lighting is inverted and the stage boxes move towards the back. Thanks to the presence of a 60 cm mirror (located in one of the stage boxes which reflects low-voltage light beams directed from different points, a backlit atmosphere is created. By means of this device, a kind of inverted luminous pyramid is generated towards the audience, capable of existing or dematerialising as a living entity. The scenography is completed with a set of low-voltage light beams creating curtains of light -representing the limit between the real and the imaginary.

#### A de-localised space

In the opera *Intoleranza*<sup>36</sup> Svoboda was able to use television techniques for the first time on a large scale - including live recording - instead of cinematographic techniques (Figure 9). A number of television cameras record parallel actions taking place on the stage -by the actors and the audience - in studios some 5 km from the theatre, and outside the building, recording the protests by certain groups against the piece. All this information is synchronised, so that in each space you can see on monitors what was happening there, and what is happening in the other areas of the performance. By transmitting the images with a 30-second delay, the actors are confronted with a previous performance of their own, while the audience shown on the theatre's multiple screens is an integral part of the performance. In this piece, Svoboda also installed two low-voltage lighting strips on the sides of the theatre, creating curtains of light that resembled a sheet of water as they slowly rose at certain points in the play.

In Svoboda's opinion, both this and the following scenography derived directly from his experiences in *Laterna Magika*<sup>37</sup>.

#### An illusory abstract unity

In *Prometheus*<sup>38</sup> Svoboda also uses closed-circuit simultaneous projection of images in real and deferred time, freeing the actors from the slavery of having to dialogue with a fixed and immovable film (figure 10). In Svoboda's words, any performance of Prometheus had to solve the difficulty of keeping the protagonist chained and motionless on stage for two and a half hours without boring the audience. As in *Oedipus Rex*, the set is resolved by a large staircase, in this case with its steps covered in textured rusty sheet metal. The device is built on the infrastructures of the hall (the orchestra pit and the various raisable podiums). The grand staircase, with a much steeper slope, starts with a slightly **p.64**

**p.64** inclined plane advancing over the orchestra pit, and is topped by a complex device in the form of a parallelepiped with the ability to move horizontally. This prism, whose front face is shaped like a diamond, is both a metaphorical abstract form and the rock on whose wall Prometheus is chained. Its front face is conceived as a mirror reflecting into the room and as a projection screen for film material. The installed lighting, consisting of multiple low-voltage units, increases in intensity towards the end of the performance to the point of blinding the spectator, turning the platform on which Prometheus was standing into a kind of mirror representing the opening of the celestial door to Olympus, allowing him to return.

#### *The space for Svoboda's spaces*

Jarka Burian, in his book *The Scenography of Joseph Svoboda*, refers to Svoboda's ideas about what he considers to be the ideal theatre space:

"I hope to design and construct a theatre in which we can truly create during rehearsals, in which we can improvise the building of dramatic space, and only then, secondarily, worry about constructing the necessary decor. We need a theatre in which we can create psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the entire theatre becomes an instrument on which an artist can play"<sup>39</sup>.

The ideal theatre for Svoboda would be one that allows the creation of a 'psycho-plastic' space. He imagines a unique and totally flexible space, which he calls the 'production space', and which would respond to a transformable configuration, both of the stage space and of the seats, according to the most appropriate production concept for each piece.

**p.65** Svoboda states, however, that a fundamental aspect for his scenographic approach is the frontality of the stalls, since a large part of the visual artifices of his shows are designed with a very specific spectator's point of view in mind. For this reason, he recognises that an Italian-style theatre typology, with a proscenium and seating area with flexibility to deal with certain stagings, would be the one that could best adapt to his needs. In this sense, he questions the typology of the central theatre, or the three-sided theatre, ideally better for the proximity of the spectator to the performance, but very difficult to manage visually in accordance with his purposes:

"Most of my devices and what I do with pictorial techniques are intended for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and it offends me to do so. The auditorium space and sight lines of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by outmoded theatres"<sup>40</sup>.

In this text, the Czech set designer advances some possible geometrical - and functional - characteristics of what he calls the production space<sup>41</sup>. This production space would be composed on the basis of modules, understood as autonomous entities (even in terms of energy sources and lighting devices), but interconnected, capable of performing multiple functions<sup>42</sup>.

The Diapolyekran system was in a way a test of this modular project, although limited by the characteristics and size of the stage. The essential idea pursued with this system was to facilitate possible arrangements between the stage and the audience, working the theatrical container as an immense film studio, intended to film a play with practically infinite possibilities in terms of lighting and projection, and in which the audience would also be actors in some way. The traditional stage machine was therefore obsolete, and Svoboda went so far as to say that a theatrical space with several stages could even be conceived, in which the audience could move around to observe the different scenes.

After many attempts in very different spaces and with an immense knowledge of the techniques that could make a new type of stage performance possible, Svoboda was in a position to know what he expected from a space for the theatre. His theatrical conception undoubtedly required an integral and innovative architectural project.

In 1980, when the construction work for the Nová Scéna (the new experimental theatre in Prague) was already underway, critical voices were raised about its design and in particular about the configuration of the main building that was to house the theatre<sup>43</sup>. One of the main detractors of the building was Josef Svoboda. The scenographer succeeded in promoting a radical reconsideration of the project, which resulted in the organisation of a new restricted competition. Two proposals were commissioned: the first from Karel Prager, and the second from Zdeněk Kuna, who had Svoboda as a consultant.

**p.66** The main difference between the two proposals lay in the character of the theatre space. Kuna and Svoboda opted for a hall conceived for theatrical purposes only, while the space designed by Prager was intended to accommodate both theatre, ballet and chamber opera. The theatre hall planned by Prager had three possible variants for the layout of the stage and auditorium (Figure 11). Due to time constraints, it was Prager who finally carried out the project (figure 12)<sup>44</sup>.

**p.67** After the inauguration of the building, Svoboda considered that the great scenographic challenge had not been met<sup>45</sup>. In his opinion, it was not just a question of conceiving the stage design as a kinetic architecture. The real challenge would have been to make the stage and the hall transformable in a simple way. In this way, it would have been possible to achieve a collage of very different realities, with all the materials present on the stage being in some way interchangeable, adaptable to each moment of the performance. Hence the importance of the modular system theoretically proposed by Svoboda, building both on the stage and in the stalls.

#### CONCLUSION

By projecting images onto a set of screens, the first scenic systems devised by Svoboda sought to dematerialise the physical space of the performance through light.

After consolidating these introductory experiences, Josef Svoboda needed to extend his thinking. The projection of images went from being the novel strategy that underpinned the originality of the show to becoming another tool at the service of the play. Gradually, other resources were incorporated. The use of mechanical systems, of increasing complexity, made it possible to profoundly transform the spaces in line with the development of the storyline. The use of television techniques made it possible, on the other hand, to record at different times what was happening both in the room and in distant spaces, virtually extending the physical and temporal limits of the space.

At the same time, the desire to construct physical spaces in intense dialogue with the intrinsic qualities of the different containers was gaining more and more strength, exploring their limits by means of a three-dimensional recognition of the whole of the performance space, including the stalls. The simultaneous manipulation of space, time and light, as well as the fact of considering the stage space as a whole, allowed Svoboda to construct an immersive experience, in which the audience not only participated in the action, but also became another "material" from which to conceive the performance.

Contribution by each author:

Juan Deltell Pastor (JDP) and Clara Elena Mejía Vallejo (CEMV). Conceptualisation, methodology, analysis and preparation of the paper (JDP 50% - CEMV 50%)

Authorship ((JDP 50% - CEMV 50%)

**p.68**

1 DIDEROT Denis. *Œuvres de théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*, Volume 1. Paris: Chez la veuve Duchesne, 1771, p. 259.

2 The frame is understood to be the physical limit delimited by the four edges of the screen or stage, and any object, action or area that is outside the viewer's field of vision is called out-of-frame. The field is identified with everything we see, hear or sense on the screen. It contains, therefore, everything that the frame shows, but it also exceeds its limits.

3 Sometimes the filmmaker or playwright does use the out-of-frame as a narrative tool, for example by having the actors look at, listen to or dialogue with something that the spectator cannot see.

4 BABLET Denis; BABLET, Marie Louise. *Adolphe Appia (1862-1928). Acteur, espace lumière*. Lausanne: Éditions L'Age d'Homme, 1981, p. 12.

5 Many theatrical experiments, in particular from the proposals of Adolf Appia (1862-1929) and Gordon Craig (1872-1966), have tried to eliminate this fourth wall by proposing a greater integration between the stage and the stalls, trying to encourage the audience to be an active part of the performance.

6 SONTAG, Susan. Film and theatre. En: *The Tulane Drama Review* [online]. New York: Cambridge University Press, otoño 1966, vol. 11, n.º 1, p. 26 [consulted on: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125262>.

7 GROSSMAN, Jan. *Kombinace divadla a filmu. Laterna Magika*. Prague: Jirí Hrbas, 1968, p. 38.

8 KIRCHER, Athanasius. *Ars magna lucis et umbræ*. Rome: Sumpptibus Hermanni Sheus, 1646.

9 SONTAG, Susan, op. cit. supra, note 6, p. 25.

10 GROPIUS, Walter; WENSINGER, Arthur S., ed. *The theater of the Bauhaus*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 1961, p. 7.

11 The term *Total Theatre* is connected with the term *Total Artwork* coined by Richard Wagner.

12 PISCATOR, Erwin; GASBARRA, Felix, ed. *Das Politische Theatre*. Reibek (Hamburg): Rowohlt, 1963, p. 128.

13 WEDEKIND, Frank. *Frühlings Erwachen*. München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst, 1907.

14 Josef Svoboda (Čáslav 1920, Praga 2002) is a key figure of the European theatre world in the second half of the 20th century.

15 URSINI, G., ed. *Josef Svoboda. Escenógrafo. El mundo en un espejo*. Todt: Litograf, 2009.

16 COHEN, Milton J. Film in space theater. En: *The Tulane Drama Review* [online]. Nueva York: Cambridge University Press, Autumn 1966, vol. 11, n.º 1, pp. 62-67 [consulted on: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125265>.

17 SVOBODA, Josef. *The secret of theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers, 1993, p. 15.

18 Michael Kirby points out that in this field it is also essential to consider experiences such as those of Milton Cohen, who from 1959 developed what he called Space Theater in collaboration with the ONCE group, certain performances by John Cage, or certain works by artists and set designers such as Robert Whitman, Roberts Blossom or the architects Charles & Ray Eames. KIRBY, Michael. The uses of film in theatre [online]. In: *The Tulane Drama Review*, vol. 11, pp. 49-61 [consulta: 12-04-2023]. DOI: <https://doi.org/10.2307/1125264>.

19 Svoboda was the head stage designer of the 5 May Theatre between 1945 and 1948.

20 *Kunál's Eyes by Otakar Ostrčil*, performed at the 5 May Theatre in Prague, 1945; director: Jiří Fiedler.

21 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, note 17, p. 42.

22 BABLET, Denis. *Josef Svoboda scénographe* [audiovisual]. CNRS Images, 1983 [consulted on 12-04-2023]. Available at: <https://images.cnrs.fr/video/585>.

- 23 BURIAN, Jarka. *The scenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 81.
- 24 BARGUEÑO, Eugenio. Josef Svoboda. La luz construida. En: *ArDIN. Arte, Diseño e Ingeniería* [en línea]. Madrid: Editorial Universidad Politécnica de Madrid, 2012, n.º 1 pp. 27-42 [consulted on: 12-04-2023]. ISSN-e 2254-8319. Available at: <http://poired.upm.es/index.php/ardin/article/download/1845/1854>.
- 25 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 83.
- 26 NIETO SÁNCHEZ, María. Más allá de la pantalla. Espacios dinámicos, múltiples y transformables. In: A. COSTA and R. CAPUCHO, coord. *Avanca Cinema. Internacional Conference*, 2016, pp. 1099-1107. Cineclub de Avanca.
- 27 SVOBODA, Josef. Problémy scéný Laterny magíky. In: *Laterna magíka. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav, 1968, p. 103.
- 28 BABLET, Denis, op. cit. supra, note 22.
- 29 Svoboda searched intensively for reflective materials. These were intentionally not always clean and sharp, as he avoided the use of expensive and heavy mirrors made of glass and silver nitrate.
- 30 BABLET, Denis, op. cit. supra, note 22.
- 31 MARTÍNEZ ROGER, Ángel. Josef Svoboda. Un faro entre pasado y futuro. In: *Arquitectura* [online]. Madrid: COAM, third quarter of 2009, n.º 357, pp. 88-91 [consulted on: 12-04-2023]. Available at: <https://www.coam.org/media/Default Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2008-2012/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2009-n357-pag88-91.pdf>.
- 32 *Oedipus Rex*, by Sophocles, performed at the Smetana Theatre in Prague in January 1963; director: M. Macháček.
- 33 *The Weeding*, by Witold Gombrowicz, performed at the Schiller Theatre in Berlin in January 1968; director: E. Schröder.
- 34 *The Owners of the Keys*, by Milan Kundera, performed at the National Theatre of Prague in April 1962; director: Otomar Krejča.
- 35 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 114.
- 36 *Intoleranza*, by Luigi Nono, performed at The Opera Group of Boston in 1965; director: Sarah Caldwell.
- 37 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, note 23, p. 103.
- 38 *Prometheus*, by Carl Orff, performed at the National Theatre of Munich in August 1968; director: August Everding.
- 39 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 32. "I hope to design and build a theatre in which we can really create during rehearsals, in which we can improvise the construction of the dramatic space, and only then, secondly, worry about building the necessary set. We need a theatre in which we can create a psycho-plastic space by means of flexible elements; the ideal is that not only the stage but the whole theatre becomes an instrument in which an artist can perform."
- 40 Ibidem, p. 33. "Most of my devices and what I do with graphic technologies are designed for what I hope will be the theatre of the future. At present they are still far from what I want; I still use them as decoration in the baroque, proscenium theatre, and that offends me. The space of the auditorium and the visuals of the old theatre ruin me; they force me to radical experiments that sometimes result in mere spectacle; they are bad and go against my convictions. Many of them are simply improvisations forced by old-fashioned theatres"
- 41 Svoboda argues that the stalls should not have a capacity of more than 500 spectators, pointing out the need for an area of the theatre designed to resolve the transition between the real world and the spectacle, a spatial pause that facilitates a transformation from a mere observer of the building to a spectator concentrating on the dramatic action.
- 42 BURIAN, Jarka, op. cit. supra, nota 23, p. 34. "They would be mobile and could be joined together in various combinations to form a transformable, psychoplastic space. In addition, they would also be self-sufficient (electrical) power sources and function as lighting elements. They would also have the ability to transport other objects with them."
- 43 From 1920 onwards there were numerous architectural competitions for the areas around the National Theatre. The last one took place at the end of 1950 and was won by Bohuslav Fuchs. Following his death and the resignation of his team, the copyright passed to the State Institute for the Reconstruction of Historic Towns and Structures. The execution was approved in 1976 and Pavel Kupka, an employee of the SÚRPMO, was entrusted with the completion of the project.
- 44 However, the technical difficulties involved in the transformations to adjust the different types of scenarios meant that only the first scenario has been consolidated.
- 45 SVOBODA, Josef, op. cit. supra, note 17, p. 19.

