REIA #11-12/ 2018
286 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá
fernandoquesadal@yahoo.com

Experimentos en situación. Neovanguardia y tradición popular / Experiments in Situation. Neo-Avantgarde and the Popular Tradition

El proyecto de Teatro Móvil del arquitecto Javier Navarro de Zuvillaga fue redactado entre 1970 y 1971 en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association de Londres. Este proyecto no construido partía de una serie de experiencias previas del autor alrededor de lo que llamó Experimentos en Situación, que eran hipótesis de trabajo cuyo formato se situaba entre la arquitectura y la instalación, con una fuerte base teatral derivada de la vanguardia cultural del momento. Este artículo describe el proyecto de Teatro Móvil y da cuenta de alguno de sus precedentes y de sus homólogos. Por un lado esos experimentos situacionales se movían en los parámetros de la vanguardia internacional, pero al mismo tiempo este proyecto hacía uso extensivo de ideas y formalizaciones arquitectónicas tradicionales, directamente vinculadas a la cultura popular y sus manifestaciones.

The design for a Mobile Theater by architect Javier Navarro de Zuvillaga was developed between 1970 and 1971 in the School of Architecture of the Architectural Association of London. This unbuilt project was based on a series of previous experiences of the author around what he called Experiments in Situation. These experiments were working hypotheses, midway between architecture and installation, with a strong theatrical base derived from the avant-garde of that cultural moment. This article describes the Mobile Theater project and accounts for some of its precedents and its counterparts. On the one hand, these situational experiments employed the parameters of the international avant-garde, but at the same time this project extensively drew from traditional architectural ideas and formalizations, directly linked to popular culture and its manifestations.

Teatro, movilidad, precariedad, adhocismo, situación /// Teatro, movilidad, precariedad, adhocismo, situación / Theater, mobility, precarity, adhocism, situation

Fecha de envío: 11/04/2018 | Fecha de aceptación: 06/06/2018

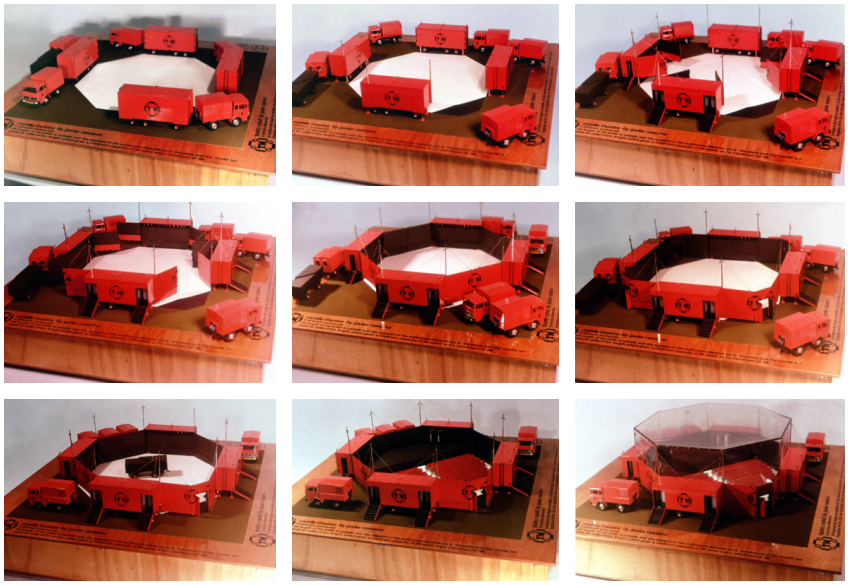
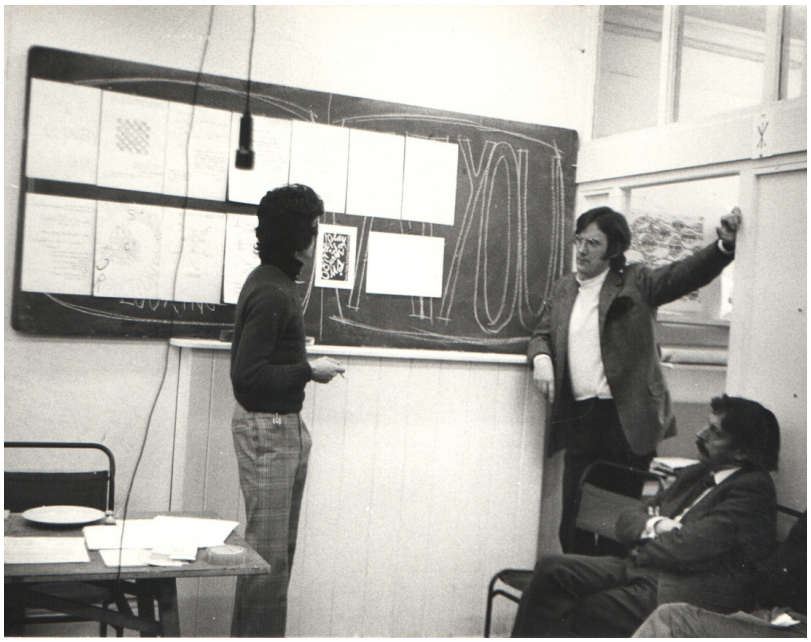
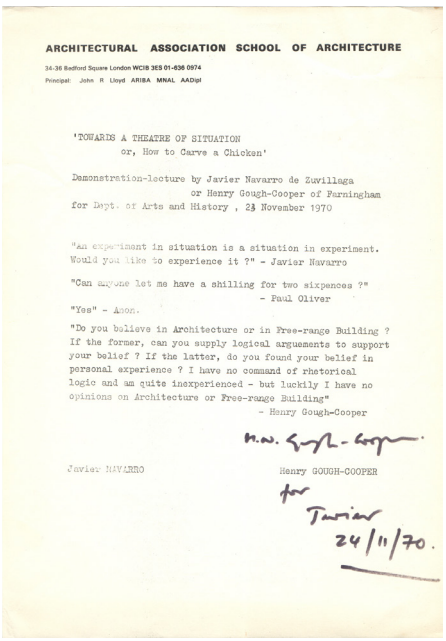


Fig. 01. Maqueta del Teatro Móvil realizada en 1975 para la representación de España en la Bienal de São Paolo. Fotos cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

El arquitecto Javier Navarro de Zuvillaga (1942) se graduó en 1968 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. En el curso académico 1970-1971 viajó de Madrid a Londres becado por el British Council para completar su formación en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association. Allí realiza, entre septiembre y junio, un proyecto llamado Teatro Móvil, que consiste en un dispositivo escénico compuesto por camiones de 8 x 2,5 metros cuidadosamente diseñados que contenía todos los elementos necesarios para configurar un espacio dedicado a las artes escénicas u otros usos colectivos, cubierto por una estructura hinchable, con un tiempo total de montaje de seis horas y media estimado para cuatro operarios. Este proyecto, mostrado y publicado internacionalmente entre 1971 y 1975, nunca fue realizado. (fig. 01)

En una serie de notas escritas durante octubre de 1970 en Londres, Javier Navarro andaba a vueltas con lo que llamó *Experiments in Situation*, una pieza híbrida que finalmente tuvo ocasión de mostrar en público en la Architectural Association en un evento fechado el 24 de noviembre de aquel año (fig. 02 y 03). Bajo el formato de conferencia performativa, Javier Navarro y su colaborador en este evento, el artista Henry Gough-Cooper, mostraron sus ideas a un grupo de docentes y estudiantes de la Architectural Association entre los que se encontraban dos de los profesores por aquel momento más influyentes de la cultura arquitectónica inglesa del momento: Charles Jencks y Paul Oliver, que fueron anfitriones de Navarro en esta institución.





ARCHITECTURAL ASSOCIATION SCHOOL OF ARCHITECTURE

34-36 Bedford Square London WC1B 3ES 01-636 0974
Principal: John R Lloyd ARIBA MNAL AADipl

'TOWARDS A THEATRE OF SITUATION
or, How to Carve a Chicken'

Demonstration-lecture by Javier Navarro de Zuvillaga
or Henry Gough-Cooper of Farningham
for Dept. of Arts and History , 23 November 1970

"An experiment in situation is a situation in experiment.
Would you like to experience it ?" - Javier Navarro

"Can anyone let me have a shilling for two sixpences ?"
- Paul Oliver

"Yes" - Anon.

"Do you believe in Architecture or in Free-range Building ?
If the former, can you supply logical arguements to support
your belief ? If the latter, do you found your belief in
personal experience ? I have no command of rhetorical
logic and am quite inexperienced - but luckily I have no
opinions on Architecture or Free-range Building"
- Henry Gough-Cooper

H.W. Gough-Cooper

Javier NAVARRO

Henry GOUGH-COOPER
for
Javier
24/11/70.

Fig. 02. Javier Navarro (izquierda) durante la conferencia «Towards a Theater of Situation», ante Charles Jenks (en pie a la derecha) y Paul Oliver (sentado). Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 03. Hoja volante de «Towards a Theater of Situation». Londres noviembre de 1970. Foto cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Charles Jencks (1939) es solo tres años mayor que Javier Navarro. Jencks fue uno de los tutores de Navarro en la Architectural Association. Nacido norteamericano y con un título de arquitecto por Harvard obtenido en 1965, Jencks se trasladó ese año a Londres para realizar su tesis doctoral tutelado por el ingeniero e historiador Reyner Banham en el University College of London. La completó en 1970 y publicó en 1969 y 1970 partes de esa investigación, que tuvieron un eco enorme en la cultura arquitectónica internacional. Dos de los temas más importantes que trató en ese trabajo fueron el pop en relación a la cultura de masas, y la semiología y su aplicabilidad a la crítica de arquitectura. Enseñó en la Architectural Association entre 1968 y 1988. Paul Oliver (1927-2017) fue historiador graduado en la University of London en 1955. Durante la década de los años sesenta se especializó en arquitecturas vernáculas, sobre las que impartía docencia en la Architectural Association. Además, también tuvo en esa década una carrera importante como estudioso de la música blues. En 1969 publicó un libro ya clásico llamado Shelter and Society, de una gran resonancia internacional y editado en España en 1978. Este libro recogía parte del trabajo realizado por el Departamento de Arquitectura Tropical de la Architectural Association, con el que Oliver colaboraba estrechamente. Ese fue, en parte, el entorno cultural en el que maduró el proyecto de Javier Navarro en Londres. Si Jenks introdujo a Javier Navarro al pop y la vanguardia, Oliver lo hizo a la arquitectura vernácula y sus arquetipos.

El título de aquella conferencia performativa presenciada por estos profesores fue «Towards a Theater of Situation», y el evento recogía muchas de las ideas espaciales que Navarro había traído consigo desde Madrid a Londres, todas ellas centradas en la relación que se produce en una situación escenificada entre el público, la propia disposición espacial y finalmente los aspectos inmateriales, comunicativos y afectivos que este tipo de dispositivos ponen siempre en juego (fig. 04). El interés de Javier Navarro, larvado durante largo tiempo en la escuela de arquitectura y el teatro universitario, estaba enfocado en las posibilidades que este tipo de disposición arquitectónica podría ofrecer de cara a renovar el edifico teatral en su totalidad y, con ello y de paso, la arquitectura en general.

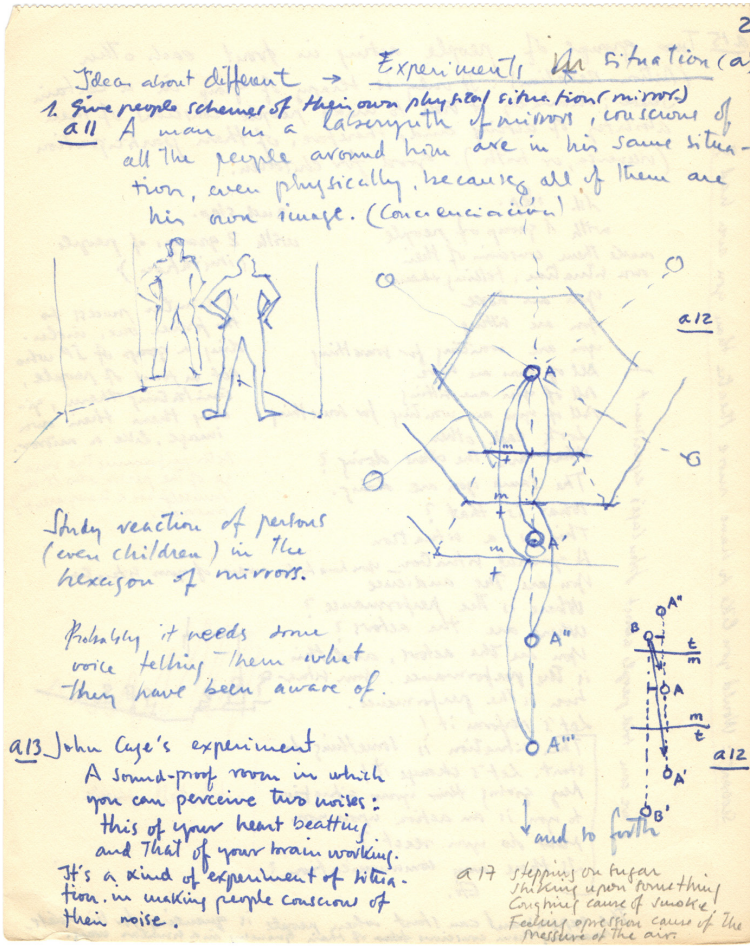
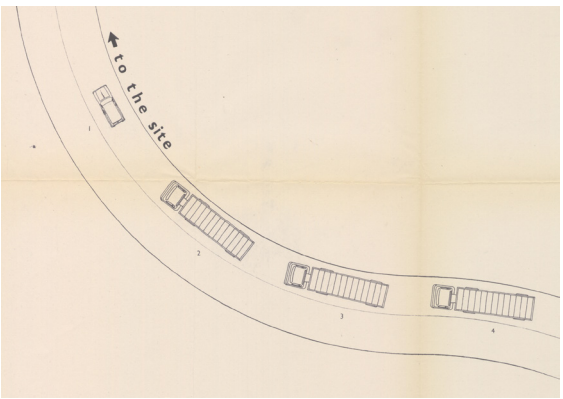


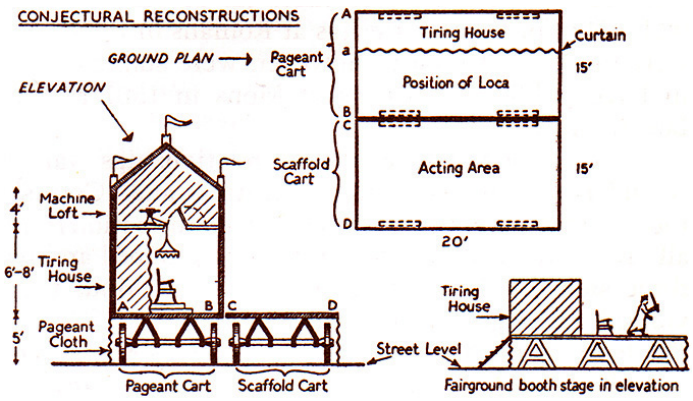
Fig. 04. Fragmento de materiales de trabajo empleados en «Towards a Theater of Situation», Londres noviembre de 1970. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga. El texto que acompaña los dibujos dice: «Ideas sobre diversos experimentos en situación. 1 Dar esquemas a la gente de su propia situación física (espejos).
A 11 Un hombre en un laberinto de espejos, consciente de ello, todo el mundo alrededor de él en la misma situación, incluso físicamente, porque todos ellos son su propia imagen (concienciación).
A 12 Estudiar las reacciones de las personas (incluso niños) en el hexágono de espejos. Probablemente necesite alguna voz hablándoles de lo que han sido conscientes.
A 13 El experimento de John Cage. Una habitación insonorizada en la que puedes percibir dos sonidos: el de tu corazón latiendo y el de tu cerebro trabajando. Este es un tipo de experimento de situación, hacer a la gente consciente de su sonido.
A 17 Caminar sobre azúcar. Temblando por algo. Tosiendo por causa del humo. Sintiendo opresión por la presencia del aire».

Se trata por tanto de tentativas a medio camino entre la instalación y la arquitectura, de happenings cuya función principal sería la inducción a la comunicación y a la conciencia del espacio inmediato. Estos son los materiales dramatúrgicos que pueden ser proyectados en el propio Teatro Móvil a escala arquitectónica, cuya ambición no radica tanto en la propia situación construida y particular, sino en sus posibilidades como artefacto arquitectónico que podría intervenir en el espacio de la ciudad alterando y profanando, momentáneamente, su materialidad física y su teatralidad social.

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

En esa investigación personal, la tradición del teatro móvil o nómada de raíz popular fue clave para pasar de una aproximación teórica o reflexiva (la conferencia performativa) a la práctica arquitectónica directa, la acción (el proyecto de arquitectura del Teatro Móvil). Según esa tradición del teatro nómada, la caravana es el único elemento que establecería una constante arquitectónica frente a una configuración final





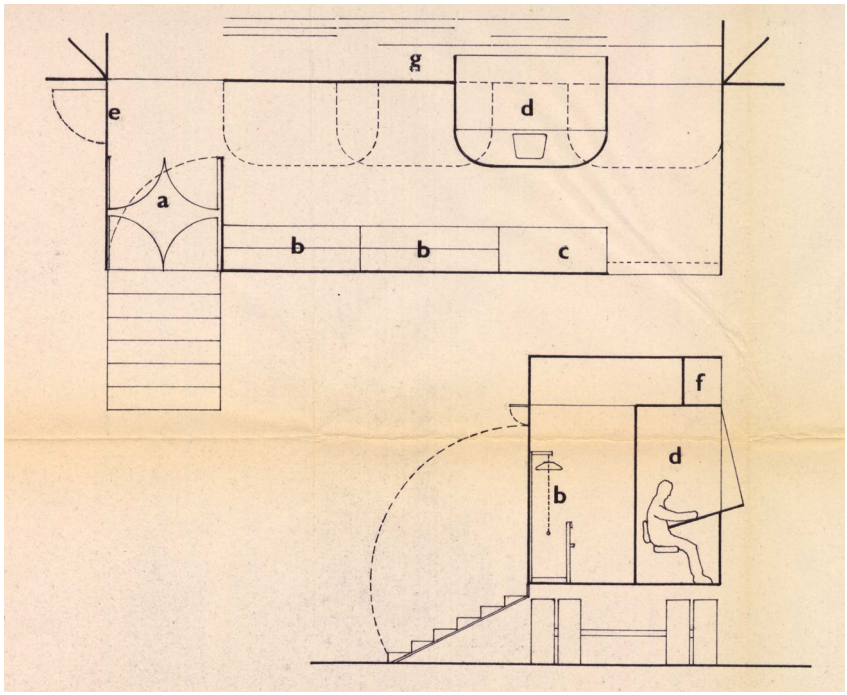


Fig. 05. Fragmento del plano número 1 del Teatro Móvil, mostrando la caravana de furgones que configura el edificio al llegar al destino. Londres junio de 1971. Imagen Cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 06. Reconstrucción de una caravana de cabalgata inglesa y planta del conjunto espacial. Fuente: Glynne Wickham, *Early English Stages* (1958).

Fig. 07. Fragmento del plano número 31 del Teatro Móvil, mostrando la adaptación de un furgón estándar a un espacio compartido entre un vestíbulo de entrada para espectadores y la cabina técnica. Leyenda: a) entrada, b) ropero autoservicio, c) máquina de bebidas, d) cabina de control, e) puerta a aseos, f) puente de luces, g) paneles. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

que siempre sería cambiante para cada ocasión. La caravana sería por tanto la arquitectura primordial y básica de este tipo de teatro, pero no su arquitectura final, que solo quedaría definida con cada configuración y con cada puesta en escena de manera específica y, hasta cierto punto, imprevisible. Pero la caravana era, en la tradición nómada, un elemento subsidiario, un mero apoyo tecnológico que transportaba lo necesario para levantar una techumbre o bien, en otros casos, para convertirse la caravana misma en caja escénica elevada alrededor de la que se disponía el público. (fig. 06 y 07)

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

elementos estructurales y de cerramiento una vez en el sitio y, a la vez, como espacios de servicios del teatro».[1]

Esta estructura espacial modular es por tanto auto-transportable y desmontable, y sigue un esquema de organización geométrico que «consiste en formar recintos poligonales regulares de lado=longitud del módulo, con número de lados 2n, siendo n el número de módulos empleado».[2] El esquema diseñado consiste en cuatro furgones que, en diferentes configuraciones poligonales, pueden llegar a constituir hasta veintiún recintos diferentes en forma y tamaño con la misma cubierta hinchable de forma octogonal. Los cuatro furgones se apoyan en el terreno con zapatas hidráulicas que sustituyen a las ruedas y que ayudan a nivelar el plano del suelo al llegar al lugar. Una lámina de nylon octogonal cableada en sus bordes se extiende por el suelo para conformar el plano horizontal de uso del espacio, actuando como replanteo del edificio, y es rodeada en cuatro de sus lados alternos por los cuatro furgones, que actúan como cerramiento del recinto. Los cuatro chaflanes se configuran desplegando los portones de los furgones hacia fuera ciento treinta y cinco grados, cerrando así la figura octogonal que delimita el espacio total. La cubierta del espacio así definido es una forma hinchable lenticular de doble piel de nylon con cloruro de polivinilo que cuelga de un anillo de compresión octogonal «montado sobre ocho mástiles telescópicos que salen de los propios furgones en la posición de los vértices del octógono de la planta».[3] (fig. 08)

La cuidadísima puesta en obra del sistema, visible tanto en los dibujos del proyecto como en su descripción escrita, es concebida como una performance arquitectónica que remite conceptualmente al robot y literalmente a la tecnología realista y disponible en aquel momento (fig.9). Por su parte, la racionalidad geométrica remite tanto a una motivación económica, o de un empleo de recursos muy medido a todos los niveles, como a conceptos espaciales ancestrales. En definitiva, este proyecto plantea una doble apuesta por el cinetismo y la movilidad por un lado, junto a la estabilidad, permanencia y monumentalidad por el otro. Esta duplicidad conceptual entre contemporaneidad técnica dinámica y a-historicidad geométrica estable caracteriza perfectamente a este complejo proyecto, que puede ser considerado como un fulcro de esas dos sensibilidades mediante las que la contracultura de los años sesenta y setenta se manifestó. El Teatro Móvil supone uno de los ejemplos más refinados y característicos de la exigua producción española de arquitectura experimental de aquel convulso momento histórico.

Esa duplicidad de vanguardia y tradición popular fue investigada por Javier Navarro, inducido por intereses personales sobre la cultura teatral española popular, pero también por el ambiente de vanguardia experimental que emanaba de la Architectural Association de Londres en 1970.

---

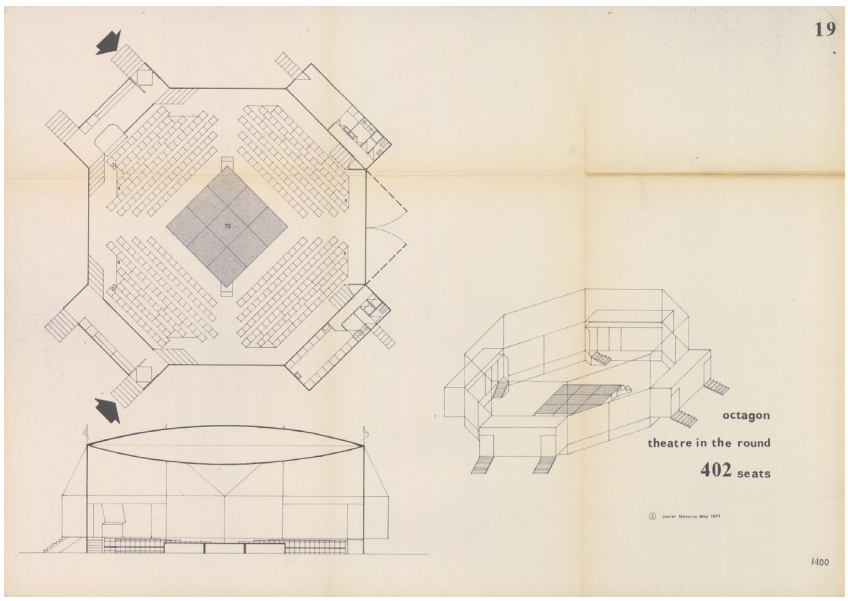
1. Javier Navarro de Zuvillaga, *Mobile Theatre*, memoria del proyecto de graduación presentado en la Escuela de Arquitectura de la Architectural Association, Londres, junio 1971.

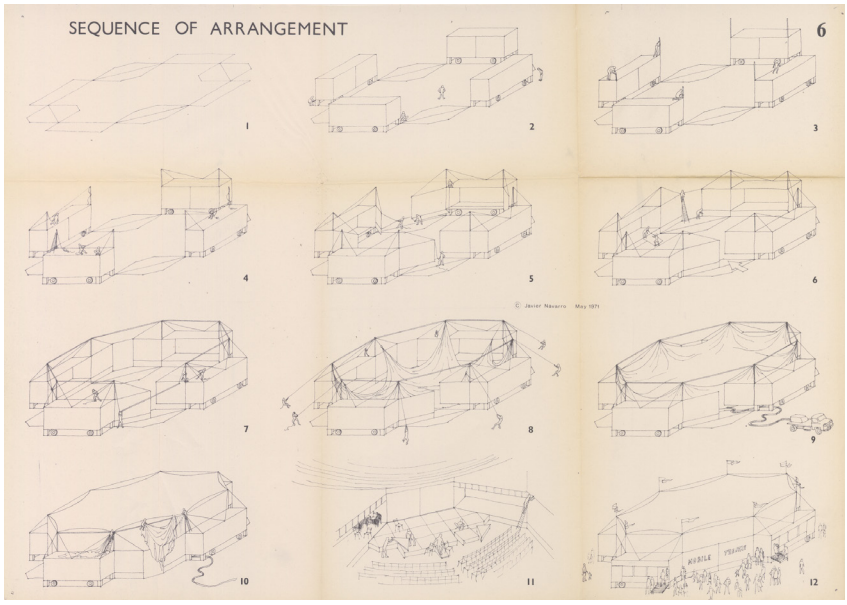
2. *Ibídem.*

3 *Ibídem.*

Fig. 08. Plano número 19 del Teatro Móvil, versión octogonal con escena central para 402 espectadores. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.

Fig. 09. Plano número 6 del Teatro Móvil. Sequence of Arrangement. La secuencia sigue este orden de operaciones: 1: Lámina de suelo que define las veintiún plantas posibles. 2: Furgones en posición sobre lados alternados del octógono regular definido por la lámina de suelo y descansando sobre jacks hidráulicos. 3: Colocación de los ocho mástiles telescópicos extraídos de las esquinas de los furgones que coinciden con los vértices del octógono regular. 4: Fijación de la punta de los mástiles a los furgones mediante cables. 5: Operación de cuelgue desde los mástiles y mediante cables de los paneles que constituyen los costados interiores de los furgones, con objeto de que el giro se realice fácilmente. 6: Formación de uno de los veintiún recintos posibles. 7: Colocación del anillo de compresión sobre los mástiles, a base de ocho barras iguales que forman el mismo octógono regular de la planta. 8: Operación de izado de la cubierta hinchable. 9: Hinchado de la cubierta mediante el coche-bomba. 10: Colocación de los paños de cerramiento en los espacios entre la cubierta y los furgones, y la cubierta y los paneles. 11: Colocación de los asientos para el público y los módulos de escena, que puede ser simultánea con la operación anterior. 12: El recinto ya terminado ofrece su forma octogonal con el público entrando en el local a través de los dos furgones de entrada. Londres junio de 1971. Imagen cortesía de Javier Navarro de Zuvillaga.





Este proyecto de teatro bebe de fuentes bien conocidas a las que el propio Navarro se refirió, como las estructuras desplegables de Emilio Pérez Piñero para teatros o cines, la actividad especulativa de Cedric Price, o el magisterio de Richard Buckminster Fuller, ejercido a nivel global y al que Navarro no fue ajeno en Londres, uno de los nichos de influencia de Fuller en la Europa de la época. En todos estos casos se dio una transferencia de la ingeniería a la arquitectura, civil en el caso de Piñero y Price; militar en el del Fuller, que se inscribe cultural y políticamente en la Guerra Fría y en el dominio tecno-cultural de los Estados Unidos, con la España de Franco en su órbita por completo. Pero para la fecha de redacción de este proyecto de teatro móvil las coordenadas culturales habían cambiado. Piñero trabajó bien para el gobierno de la dictadura de Franco en operaciones de propaganda cultural, o bien como empresario independiente con sus cines portátiles. Price lo hizo como especulador independiente y avanzado, ligado con enorme insistencia y poco éxito en las realizaciones a las iniciativas del gobierno británico. Fuller, por su parte, trabajó sistemáticamente para el imperialismo norteamericano

y para las grandes corporaciones trasnacionales. Pese a las enormes deudas técnicas e incluso lingüísticas del proyecto de Javier Navarro con estos ilustres precedentes, el clima cultural era completamente distinto. Se trataba ahora de un clima de vanguardia que ya había asimilado esas innovaciones y que centraba sus intereses en los efectos culturales y políticos de este tipo de tecnologías arquitectónicas. El énfasis pasaba ahora del proyecto a la realización (precaria en muchas ocasiones), del artefacto mismo al usuario, y de la utopía de futuro a la historia y los arquetipos. La fisura de finales de los años sesenta ya había hecho mella en la cultura arquitectónica.

Cuando terminó de diseñar su proyecto en el verano de 1971, Navarro dedicó años de trabajo a dos cuestiones imbricadas en este clima cultural: la primera fue promover el proyecto para su construcción, en lo que fracasó; la segunda una investigación del espacio teatral de vanguardia y popular, y en 1976 publicó un artículo en la revista *Architectural Association Quarterly*, en el que recogió parte de esa investigación.[4]

Una de sus referencias fue el llamado *envelat*, una estructura autoportante entoldada típica de la cultura catalana de los siglos XIX y XX, que se construía para las fiestas mayores de pueblos y ciudades en todo su territorio (fig. 10). No es casual que Navarro se refiera a los envelats en su artículo de 1976, ya que la ilustración que incluyó en ese artículo procedía de la influyente revista *Arquitecturas Bis*, concretamente del número cinco publicado en enero de 1975, justo cuando muy probablemente Navarro redactaba su texto.[5] Parte de la agenda política de esta revista de ámbito nacional, editada en Barcelona en castellano, conllevó una puesta en valor de la especificidad de la cultura arquitectónica catalana, tanto culta y moderna como, en mucha menor medida, popular y tradicional, en una clara homologación de la alta y la baja cultura, y en un intento de reconocimiento de las periferias culturales.[6] En este artículo se reproducía una entrada escrita por el arquitecto modernista Lluis Domènech i Montaner para una *Historia General del Arte* publicada en 1886, cuando el *envelat* gozaba de máxima popularidad en la cultura catalana. Domènech i Montaner incluyó su entrada sobre los envelats con mucha habilidad en un apartado curioso, el de la arquitectura primitiva.[7] En esa sección se analizaban las tiendas nómadas de Asia central, el Tabernáculo judío y las tiendas tuareg, es decir, arquetipos geográfico-culturales de tecnologías arquitectónicas ancestrales, que están asociadas a identidades culturales muy concretas. (fig. 11 y 12) Con esa maniobra se le confería al *envelat* un estado mítico, a-histórico y un origen desconocido, pero perteneciente a la gran tradición constructora

---

4. Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976.

5. Javier Navarro de Zuvillaga, «The Disintegration of Theatrical Space», *op. cit.* pág. 29

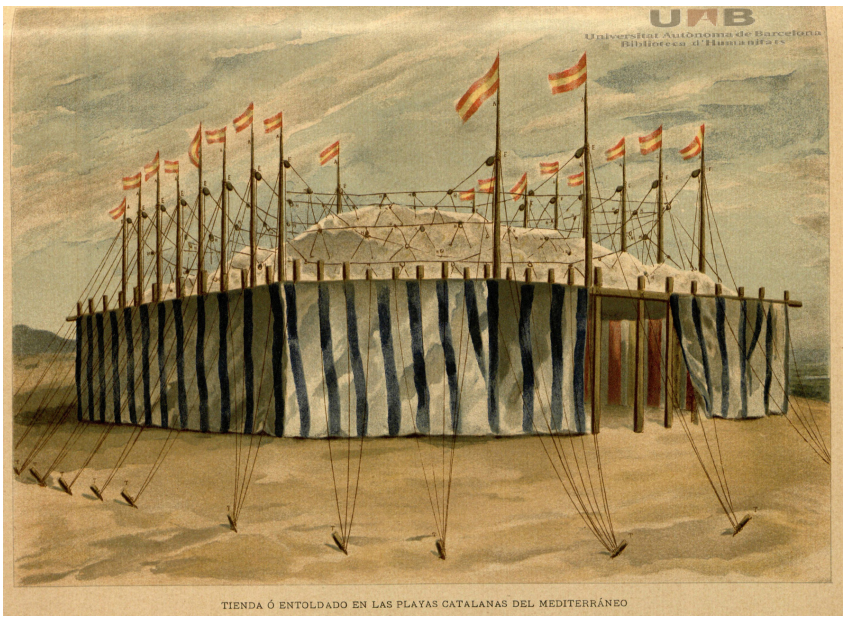
6. Lluis Domènech i Montaner, «L'Envelat», *Arquitecturas Bis*, n. 5, enero de 1975, pags: 13-15. La revista *Arquitecturas Bis* ha sido objeto de una investigación que desvela muchas de sus claves ideológicas, Joaquim Moreno: *Arquitecturas Bis 1974-1985: from publication to public action*, Tesis Doctoral, Princeton University, 2011.

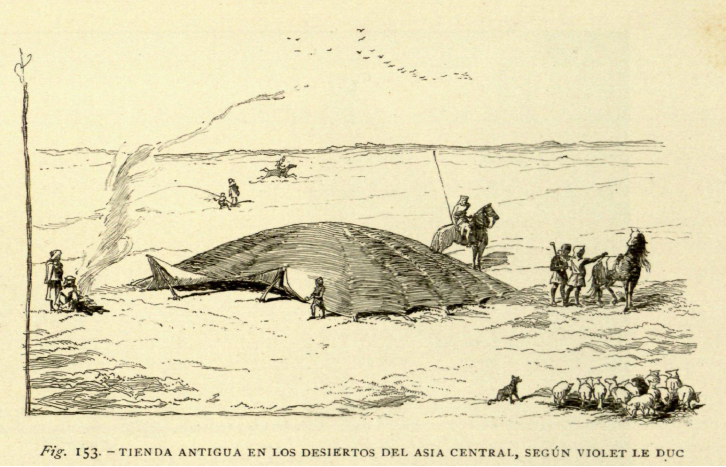
7. Lluis Domènech i Montaner, *Historia general del arte. Escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día.* Tomo I, Barcelona, Montaner y Simón, 1886, págs.: 119 y 147-156.

Fig. 10. Lámina de un envelat según Lluis Domènech i Montaner reproducida en *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886. Fuente: Universidad de Barcelona, Biblioteca de Humanidades.

Fig. 11. Lámina número 140 de *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886, que reproduce la cabaña primitiva según Violet-le-Duc.

Fig. 12. Lámina número 153 de *Historia General del Arte*, vol. 1, 1886, que reproduce la tienda antigua en los desiertos del Asia Central según Violet-le-Duc.





del hombre. Tras describir el uso del *envelat* como una estructura monumental improvisada en pocas horas y sin apoyo interior capaz de alojar a dos o tres mil personas en una fiesta, Domènech i Montaner se detiene muy detalladamente en una descripción de este artefacto, en sus principios estáticos, sus medidas, la racionalidad de sus componentes y la rapidez de montaje y desmontaje. Cierra la entrada con alusiones al origen desconocido del *envelat* y apuntando a los velarios romanos, la carpa oriental o las estructuras mediterráneas que combinaban la tienda de campaña con las «arboladuras de los buques». Domènech i Montaner realizaba una lectura que situaba al *envelat* entre un funcionalismo vernáculo y una monumentalidad repleta de simbolismo.

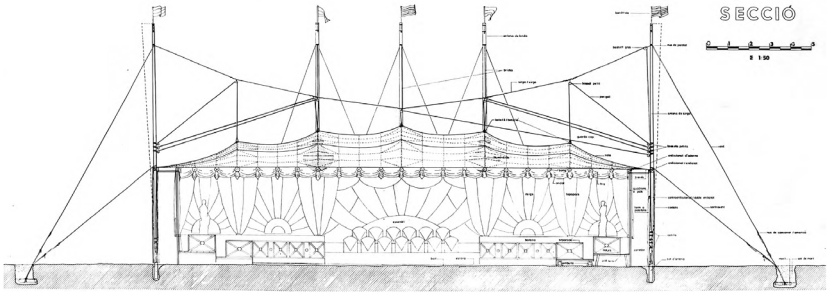
Tres años antes de la publicación de *Arquitecturas Bis*, la revista *Serra d'Or*, editada en catalán por l'Abadia de Montserrat y con un ámbito de influencia más local, publicó en el número de diciembre de 1972 un artículo del crítico Alexandre Cirici Pellicer sobre el mismo tema.[8] (fig. 13 y 14) En este documento el *envelat* es descrito incluso con más

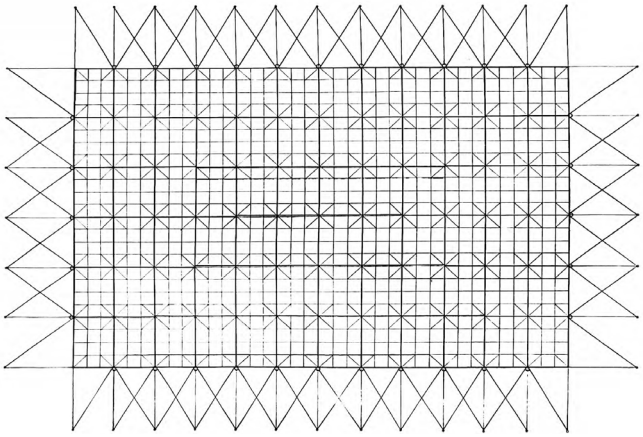
8. Alexandre Cirici, «Els Envelats», en *Serra d'Or*, any XIV, n. 159, 1972, págs.: 92-97.

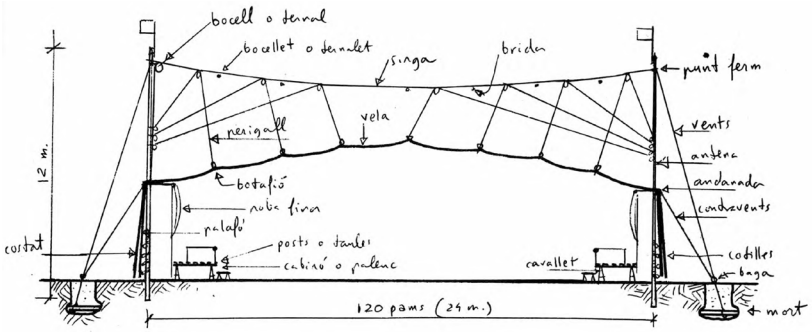
Fig. 13. Planta y sección de un envelat dibujada por el arquitecto Francesc Albardané i Llorens. Fuente: Revista de Girona.

Fig. 14. Sección de un envelat dibujada por Alexandre Cirici Pellicer. Fuente: Revista *Serra d'Or*.

Fig. 15. Barcas de pesca de vela del litoral catalán. Fotografía de Esteve Puig. Fuente: Arxiu Fotográfic de Barcelona.







precisión técnica, nombrando todos y cada uno de sus elementos y desgranando su etimología, e incluso incluyendo un magnífico dibujo en sección del propio Cirici, con sorprendentes similitudes con las estructuras tecnológicas que la arquitectura internacional ya estaba produciendo para esa fecha. Pero Cirici, al contrario que Domènech i Montaner, fue muy explícito en la arqueología cultural del *envelat* y en su origen histórico, que sitúa con precisión en 1840, con un rápido desarrollo que alcanza la estabilidad total en 1870. Concretamente, atribuye la invención del *envelat* a la sabiduría popular de los pescadores del Maresme, la región litoral de Barcelona, a partir de unas estructuras entoldadas de pequeña escala realizadas con velas, botavaras y drizas o cuerdas. Mediante esta operación de transferencia tecnológica intuitiva, los marineros levantaban entoldados para protegerse en las playas de las lluvias o el sol durante las comidas y celebraciones festivas. (fig. 15)

Así pues, Cirici demostraba que el *envelat* procede del bricolaje del marinero, de una ligera transgresión de la técnica náutica puesta al servicio de una necesidad social, y no se encuadraba tan fácilmente en la gran tradición tectónica de lo vernáculo primitivo. En otras palabras, el *envelat* está

Figura 16: Acción con bolsas de plástico de Lluis Jové en la Plaça Vella de Terrasa, 3 de diciembre de 1972. Cortesía de Antoni Verdaguer

Figura 17: Acción con bolsas de plástico de Lluis Jové en la Plaça Vella de Terrasa, 3 de diciembre de 1972. Cortesía de Antoni Verdaguer.

más cerca del *adhocismo* de Charles Jenks,[9] uno de los tutores de Javier Navarro en Londres, que de las teorías quasi-ontológicas de Viollet-le-Duc que Domènech i Montaner parece sugerir en su propia valoración de estas estructuras populares. Cirici hizo una lectura del *envelat* más rigurosa históricamente que Domènech i Montaner, dado que sus objetivos críticos respectivos eran muy distintos. Mientras que Domènech i Montaner buscaba con su interpretación una continuidad con la tradición atávica más universal, persiguiendo la inserción del *envelat* en una saga ya asimilada por la alta cultura arquitectónica, Cirici hacía una lectura rigurosamente historiográfica más que una interpretación, que sin embargo acercaba el *envelat* a una asimilación contemporánea muy propia de su tiempo: ninguna interpretación histórica puede ser neutral. Cirici hacía converger los vectores de lo pobre, lo popular y el pop al ofrecernos un relato del *envelat* como producto *adhocista*, una opción muy parecida a la que opera en el Teatro Móvil de Javier Navarro. En contadas ocasiones los hechos corroboran la historia y sus teorías, que obstinadamente suelen mantener una cierta independencia de los hechos mismos, incluso hasta el punto de imponerse sobre ellos con violencia para construir relatos de autoridad. En esta ocasión particular, sin embargo, fue Cirici quien resultó afortunado por el devenir de los hechos.

El Teatro Móvil de Navarro como *envelat* altamente tecnificado era la otra cara de una actualización tipológica alternativa y aún más pobre, popular y pop de este tipo de estructura ligera que Cirici conoció de primerísima mano. Se trata de una de las acciones efímeras realizadas el 3 de diciembre de 1972 en la Plaça Vella de Terrasa por el artista Lluis Jové (1948-1991).[10] En las pocas fotografías conservadas que documentan esta acción se ve una estructura construida, exactamente igual que

9. Charles Jenks y Nathan Silver: *Adhocism. The Case for Improvisation*, Londres, Secker and Warburg, 1972. Jenks estaba preparando la edición de su libro cuando tutoraba a Javier Navarro con cierta frecuencia en Londres. En este libro Jenks y Silver advocaban por un diseño basado en la reutilización de elementos existentes en el mercado que subvertiría los usos normalmente asignados a los objetos producidos industrialmente.

10. Sobre Lluis Jové puede consultarse la información online publicada con motivo de una exposición organizada por Terrasa Arts Visuals (Ajuntamient de Terrasa–Servei de Cultura) en 2016, comisariada por Toni Verdaguer y Miquel Mallafré: http://lluisjove-acontracorrent.com/

Figura 18: Envelat en la Plaça d'Espanya de Barcelona antes de su urbanización, 1908. Foto de Frederic Barrell. Fuente: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Figura 19: Baile del envelat de Esquerra Republicana de Catalunya en la fiesta mayor de Santa coloma de Gramanet, 1 de septiembre de 1935. Foto de Pérez de Rozas. Fuente: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

la vela de un *envelat*, sin soporte alguno y enteramente colgada de un sistema de cables. Como material se emplearon bolsas de plástico, cuidadosamente desarmadas y cosidas entre sí para conformar una vela translúcida para cubrir la plaza urbana de Terrasa y acoger un evento público (fig. 16 y 17). Cirici escribió aquel año unas notas acerca de cinco artistas que trabajaban en ese entorno precario, conceptual y claramente *adhocista*: Josep Ponsatí, Francesc Torres, Josep Benito, Antoni Muntadas y Lluis Jové. En aquellas notas[11] Cirici advirtió sobre ellos que estaban unidos por una serie de contravalores respecto a la cultura institucional: un menosprecio del objeto fijo con pretensión de permanencia o como manifestación de una esencia; del hecho aislado que pretende ser un todo completo en sí mismo; y por último del hecho individual, como emanación de una personalidad o de una inspiración. Todos ellos son contravalores de los valores que revelan los arquetipos aludidos por Domènech i Montaner en su propia lectura histórica del *envelat*, y que podemos proyectar literalmente sobre el Teatro Móvil. El discurso de Javier Navarro está empapado de una voluntad de época característica de la contracultura contestataria, que insistió repetidamente en una vía destructiva de la tradición culta acompañada de la recuperación de ciertos valores de otra tradición menos visible pero igualmente continuada, la popular, pobre y ajena al poder y a las instituciones de la alta cultura. De ahí que su leitmotive principal fuese el de la desintegración espacial: «Está claro que el teatro necesitaba salir de los teatros para regenerarse, aunque ocasionalmente vuelva a ellos con un nuevo acercamiento espacial».[12] (fig. 18 y 19)

Si este tipo de espacios precarios y lábiles como los *envelats* no son constitutivos por sí mismos de una forma cultural cerrada o estable ni de una identidad individual o colectiva concreta, es porque precisan de dos elementos que son precisamente los que le confieren su significado e identidad cultural. Esos dos elementos son los contenidos semióticos, o los eventos que tienen lugar en ellos, y los protagonistas de los mismos, los agentes sociales que activan esos contenidos semióticos, aquello que llamamos

11. Alexandre Cirici, «Esdeveniment, environament, participació», en *Serra d'Or*, any XIV, n. 158, 1972, págs.: 43-46.

12. Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *op. cit.*, pág. 24.

público. Además, sucede con el *envelat* algo muy curioso que comparte con el Teatro Móvil: pese a ser estructuras autoportantes, autosuficientes y aisladas, los *envelats*, al contrario que el Tabernáculo judío o la tienda tuareg, nunca surgían al margen del tejido urbano en emplazamientos aislados, sino que guardaban una relación de completitud o de culminación efímera con respecto al medio urbano ya existente. Es algo similar al rol de cualquier teatro móvil, que culmina la forma urbana y su vida cultural momentáneamente, en lugar de realizar una operación de fundación cultural desde cero. Una vez desmontados tras las fiestas siempre parecía, durante algún tiempo, que algo faltaba en ese lugar.

Bibliografía

Lluis Domènech i Montaner, *Historia general del arte. Escrita e ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Tomo I, Montaner y Simón, Barcelona, 1886.

Lluis Domènech i Montaner, «L'Envelat», *Arquitecturas Bis*, n. 5, enero de 1975.

Alexandre Cirici, «Els Envelats», *Serra d'Or*, any XIV, n. 159, 1972.

Alexandre Cirici, «Esdeveniment, environament, participació», *Serra d'Or*, any XIV, n. 158, 1972.

Charles Jenks y Nathan Silver: *Adhocism. The Case for Improvisation*, Secker and Warburg, Londres, 1972.

Joaquim Moreno: *Arquitecturas Bis 1974-1985: from publication to public action*, Tesis Doctoral, Princeton University, 2011.

Javier Navarro de Zuvillaga: «The Disintegration of Theatrical Space», *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, n. 4, 1976.