

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



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N28** MAYO 2023 (AÑO XIV)

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

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] [<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 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 (ORCID) 0000-0002-0427-7803

RESUMEN Dos personajes, un teatro y una obra polémica y vanguardista. El primero, Joaquín Torres García, logró incorporar las ideas artísticas europeas y traducirlas en un arte propio, ajeno a clasificaciones esquemáticas. Así conformó la Escuela del Sur y le dio vida al Universalismo Constructivo. El segundo, Francisco Paco Espínola, fue uno de los principales narradores uruguayos del siglo xx. En este contexto, el 23 de mayo de 1937, Espínola estrena -en el desaparecido Teatro Urquiza- la obra teatral *La fuga en el espejo*, una pieza vinculada a la vanguardia artística. El objetivo de este artículo es analizar la relación entre las artes del período y su traducción en la puesta en escena de la pieza dramática. Para ello se parte del análisis de Torres García, la Escuela del Sur y Espínola en sus distintas manifestaciones: conferencias, libros, textos y asociaciones artísticas. Se concluye en todos una búsqueda de resolver el difícil pacto entre lo universal y lo local, y trasladarlo a una expresión propia e individual con un gran impulso moral. La materialización en *La fuga en el espejo* juega con lo onírico de los diálogos, la simbología de la escenografía, los tiempos fragmentados, un distanciamiento con el espectador y un final abierto. Marcó el principio y el fin del teatro de vanguardia en el Uruguay de los años treinta.

PALABRAS CLAVE arquitectura; Uruguay; vanguardia; teatro; escenografía; artes escénicas.

SUMMARY Two artists, a theater, and a controversial avant-garde play. The first one, Joaquín Torres García, managed to incorporate European artistic ideas and translate them into his own art, which was alien to schematic classifications. This is how he shaped the School of the South and gave life to Constructive Universalism. The second one, Francisco Paco Espínola, was one of the main Uruguayan storytellers of the 20th century. In this context, on May 23 1937, Espínola premiered the theatrical play *La fuga en el espejo* at the now-vanished Urquiza Theater, a piece linked to artistic vanguard. The purpose of this article is to examine the relationship between the arts of the period and their translation in the staging of the dramatic piece. To this end, the paper goes through the works of Torres García, the School of the South, and Espínola across their various artistic expressions: lectures, books, texts, and art associations. The conclusion is that all of them sought to search a balance between global and local art and translate it into a personal and individual expression with great moral impetus. The materialization of *La fuga en el espejo* plays with the dreamlike quality of the dialogues, the symbology of the scenography, fragmented time, a distance from the audience, and an open ending. It marked the beginning and the end of avant-garde theater in Uruguay in the 1930s.

KEYWORDS architecture; Uruguay; avant-garde; theater; scenography; performing arts.

Persona de contacto / Corresponding author: mepuppo@gmail.com. Universidad ORT Uruguay. Montevideo, Uruguay.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSNe 2173-1616 / 22.09.2022 recepción - aceptación 01-04-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.05>

INTRODUCCIÓN

La vanguardia artística tuvo en Montevideo sus claros representantes. Torres García introdujo, a su retorno al Uruguay, una importante inspiración de los principales movimientos artísticos europeos. Como ejemplo destacan los principios formales y geométricos del cubismo; la estructuración y depuración del neoplasticismo; y lo onírico e inconsciente del surrealismo. Sobre estos conceptos, el Taller Torres García va a proponer una mirada individual y regional, que se materializa en un arte monumental. El Universalismo Constructivo va a ser la concreción de estas ideas.

El fervor por una afiliación a las vanguardias se va a contraponer con un rechazo hacia el arte nuevo por parte de un sector de la población relacionado con la cultura y financiación de las artes.

El objetivo de este análisis es mostrar las repercusiones del Taller Torres García en las creaciones artísticas de la vanguardia montevideana. Específicamente, se toma como caso de estudio la obra teatral de Francisco Espínola, *La fuga en el espejo* -estrenada en 1937-, ya que se presenta como una de las pocas piezas dramáticas con valor de vanguardia en nuestro medio.

La metodología se basa, en primer lugar, en el análisis del contexto montevideano donde se genera la obra. Se toma como referencia la *Escuela del Sur*, los escritos de Torres García, las obras escritas de Espínola, la recepción de la obra y su impacto cultural. También se incluye un apartado sobre el Teatro Urquiza como elemento memorial del ámbito arquitectónico donde se desarrolla la obra.

La puesta en escena de *La fuga en el espejo* se analiza a través de los dibujos de Castellanos Balparda en el propio texto, los escritos de Torres García, esquemas propios, las descripciones de Espínola, fotografías de la obra y las referencias a otras piezas dramáticas de la época (tanto nacionales como internacionales).

TORRES GARCÍA Y LA ESCUELA DEL SUR COMO CONDENSADOR INTELECTUAL

Joaquín Torres García es considerado una de las figuras centrales del arte moderno. Su obra se ha tratado en dos momentos; el primero, desde sus primeras obras en Barcelona hasta 1933; el segundo, desde su llegada a Uruguay hasta su fallecimiento¹. El primer período se desarrolla inicialmente con la influencia del movimiento

1 PÉREZ-ORAMAS, Luis. Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia [Exposición]. MoMA, Nueva York, 25 de octubre de 2015 al 15 de febrero de 2016.

1. Torres García con sus alumnos en el Taller.

modernista catalán. Durante estos años va a formar parte de los primeros movimientos modernos de vanguardia en Europa. Como resultado, comienza a expresarse a partir de nuevas formas de representación, experimenta con el *collage*, la yuxtaposición de planos y figuras y una condensación de la profundidad compositiva.

Durante su estancia en Nueva York desde 1921 a 1929 produce en madera los Juguetes Aladino y explora las capacidades de transformación. Se relaciona con artistas como Joseph Stella, Walter Pach y Max Weber.

La abstracción y el primitivismo se vuelven parte de su repertorio en su estancia en París hasta 1932. Desarrolla sus *Objets Plastiques*, y compone en tres dimensiones. Sus pinturas se caracterizan por su esquematismo, sus tonalidades sencillas y la fusión entre la geometría, las palabras, las letras y figuras. Este estilo se va a definir posteriormente como Universalismo Constructivo. En este período se integra completamente con las vanguardias. Posteriormente, fundó la revista *Cercle et Carré*, junto a Piet Mondrian, Hans Arp, Luigi Russolo y Pere Daura. Juntos expusieron en la Galerie 23 con otros artistas como Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Le Corbusier, Enrico Prampolini, Antoine Pevsner, Kurt Schwitters y Vasili Kandinsky.

En Madrid va a crear el Grupo de Arte Constructivo y, como resultado, dicta varias conferencias sobre arte. También escribió su obra *La tradición del hombre abstracto* y *Arte Constructivo*, que será la base de su obra *Estructura* publicada en Montevideo. A través del pintor uruguayo Rafael Barradas, Torres García conoce en Madrid al dramaturgo y poeta Federico García Lorca.

En 1934, después de 43 años de ausencia y con setenta años, vuelve a Uruguay. Para los intelectuales

uruguayos de la época como Zum Felde y Julio J. Casal, la llegada de Torres García coincidía con un entusiasmo por el arte de vanguardia europeo y su traducción a formas nacionales. En este ámbito, con ansias progresistas y un continuo mirar hacia Europa, se gesta una cultura vanguardista y promotora de nuevos ideales artísticos, con Torres García y su familia, en el centro. “*La visión de Torres García ha logrado integrar, sin mayores contradicciones, la modernidad europea más vanguardista con el primitivismo aparente de las culturas indoamericanas, sin haber sido condicionado por las estructuras culturales existentes, por revolucionarias que hayan sido*”².

El primer espacio que genera como estudio de arte en 1934, llamado *Estudio 1037*, se va a ubicar en la calle Uruguay. En la puerta, coloca una advertencia: “*No entre quién no sea un geómetra*”. Al año siguiente, en mayo, se va a transformar en la sede de la Asociación de Arte Constructivo (AAC)

El taller va a ser el espacio de creación de esta vanguardia, también llamada la Nueva Sensibilidad, y allí coinciden artistas plásticos, poetas, narradores y también artistas de teatro; un verdadero “*condensador cultural e intelectual*”^{3 4}.

En una de las conferencias de Torres García, incluida en el libro *La recuperación del objeto* (1965), se vislumbra su intención de formar su escuela de una manera pitagórica, pero sin el hermetismo y disciplina de aquella⁵ (figura 1). El fin último es el de ubicar el arte en la universalidad. A través de un proceso heurístico, se alentaba a los discípulos a descubrir su propio proceso y resolución de problemas⁶. “*Porque es intuitivamente que el artista*



1

aprende; ya que no es traducible en conceptos lo que es esencial al arte”⁷.

La revista *Círculo y Cuadrado* (1936-1943) va a ser una de las formas de difusión principal de la AAC, que continuaba la misma lógica que la revista *Cercle et Carré* (1930-1931) que había fundado en París junto a Michel Seuphor. Todos los textos que allí se publican van a aparecer en francés y español.

Uno de los primeros textos constructivista, *El camino hacia el arte universal* (1935), fue firmado, entre otros, por José Cúneo, Alfredo Cáceres, Nicolás Fusco Sansone, Clotilde Luisa Podestá, Angelica Lussich, Emilio Oribe, Petrona Viera e, inclusive, por Francisco Espínola. Es un manifiesto fragmentado, no lineal, contradictorio y

ambiguo que coincide con su propia forma de representación visual.

El arte constructivo va a buscar una forma inconsciente de creación que supere la objetividad del propio artista. El naturalismo empirista, que dependía de los sentidos y la observación, es suplantado por las ideas de *espacio* y *tiempo*⁸. Los principios que transmiten son, como resultado: las medidas, las leyes de frontalidad, la ortogonalidad y proporción áurea, el símbolo, los tonos, el universalismo y la integración de las artes. La dualidad y ambigüedad son, por lo tanto, rasgos de esta confluencia de ideas. Se atiende a lo particular y a lo individual, subjetivo y objetivo, sensorial e intelectual, irracional y racional, estético y metafísico.

2 FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8, p. 14 [consulta: 04-04-2023]. ISSN-e 2301-1513. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>

3 GOÑI, Ana Laura. Lección 151. *El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008, p. 9.

4 MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966, p. 296.

5 TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.

6 CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p.14.

7 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952, p. 7.

8 TANI, Rubén. Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología. En: *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* [en línea], n.º esp., 2019, pp. 79-92 [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/250>

2. Foto de Torres García (centro) y Franciso Espínola (derecha).
3. Fachada del Teatro Urquiza, 1922.
4. Palco escénico del Teatro Urquiza con su telón de boca a la italiana.



2

El paradigma de este arte universal va a impulsarse en 1936 con la aparición del primer número de la revista *Círculo y el Cuadrado*, cuando se publica un dibujo de Torres García del mapa de América del Sur invertido⁹.

En 1944 se publica la obra más extensa, el *Universalismo Constructivo*, donde presenta 150 lecciones sobre el concepto de Arte Constructivo Universal¹⁰.

El Taller generó un círculo de artistas nacionales e internacionales que se retroalimentan con nuevas ideas. Como ejemplo se puede destacar la visita de Maruja Mallo, con quién Torres García había desarrollado una amistad durante su estancia en Europa. Durante su exilio, Mallo visita Montevideo para dar conferencias en la Escuela del Sur y en la sede de los Amigos del Arte en Montevideo. En abril de 1937, un mes antes del estreno de *La fuga en el espejo*, Mallo da su conferencia "Proceso histórico de la forma en las artes plásticas"¹¹.

Federico García Lorca también va a acudir a Montevideo por dieciocho días en 1934 para trabajar en *Yerma* y dar una conferencia en la Asociación Amigos del Arte. Su visita se volvió un éxito literario y social. Las obras teatrales de Lorca en Montevideo fueron introducidas por

Margarita Xirgú en 1937 y 1938. La presencia de Xirgú cumplió un papel decisivo en la formación de intérpretes para la Comedia Nacional.

En este ambiente entusiasta por nuevos planteos, aparecen relacionadas también algunas revistas como *Los Nuevos* (1920), con textos de Apollinaire, Diego y Jules Supervielle; *Pegaso* (1918-1924), con textos de Barradas, Quiroga y Reyles; y *Cartel* (929-1931), la más vanguardista de todas en materia literaria, con dibujos de Barradas y Cúneo. Es en esta última donde encontramos una gran cantidad de colaboraciones de Espínola. Paco se acercó a los grupos que se reunían en torno a dos cruciales publicaciones de los años veinte: *La cruz del sur* (...) y *Cartel*, llegando a anotar en su diario juvenil: "He escrito unos poemas muy extraños, estoy hecho un ultra o dadá o un súper"¹². De los dieciséis cuentos de Espínola, los nueve primeros corresponden a *Raza Ciega* y se publicaron originalmente en *La cruz del sur* en 1926.

Este ámbito de convergencias e ideas renovadoras, que propició además el contacto entre artistas, lleva a que el 25 de agosto de 1937, tres meses después del estreno, Espínola lea en la casa de Torres García, *La fuga*

9 TORRES GARCÍA, Joaquín. Conferencia ACJ. Montevideo, febrero 1935.

10 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidón, 1944, p. 24.

11 El arte de Mallo logra fusionar metáforas, símbolos y alegorías. Su serie sobre las cloacas logran este fin mediante la deconstrucción de las convenciones habituales y sostienen una no referencia al propio arte.

12 LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. En: *Insomnio*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, n.º 19, 30-04-1994, p. 4.



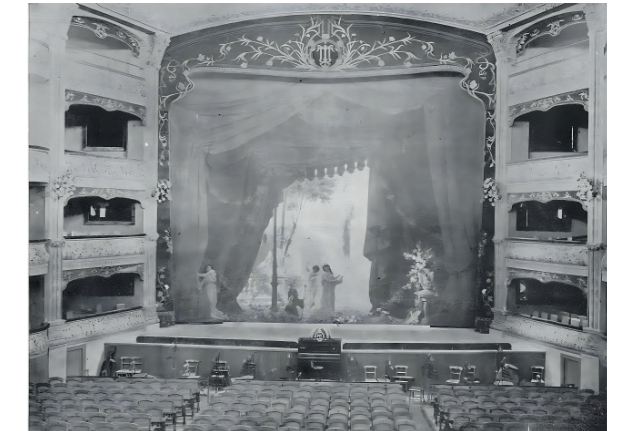
3

en *el espejo*. Se entiende una admiración por parte de Espínola hacia el Taller (figura 2), así como también un reconocimiento de las críticas que se generaron contra Torres García. En agosto de 1949, Paco va a pronunciar una conferencia en la última exposición de Torres García acerca de la importancia del Taller en la vida intelectual de Montevideo¹³.

MEMORIA DE UN TEATRO DESAPARECIDO

El Teatro Urquiza, donde se estrena *La fuga en el espejo*, fue la segunda sala más importante de la ciudad, tanto por su arquitectura como por la calidad de los espectáculos que allí se realizaron. Por allí pasaron personajes como Sarah Bernhardt, Enrique Carusso, Luigi Pirandello, Justino Zavala Muñoz, Carlos Gardel o Margarita Xirgu.

Su historia, al igual que la de la obra, tiene fuertes contradicciones. En el momento de su realización, se recurrió a un lenguaje ecléctico con referencias al *art nouveau*, bastante inusual en la expresión de los teatros del momento. La fachada fue proyectada por el arquitecto Horacio Acosta y Lara, y su construcción la llevó a cabo el ingeniero militar Guillermo West (figura 3). Contó con



4

uno de los telones de boca a la italiana más lujosos de los teatros de Montevideo (figura 4).

Curiosamente, en una época de enseñanza del eclecticismo imperante en la disciplina arquitectónica, aparecen estos detalles modernistas que recuerdan obras de Grimaud y Horta. La fachada de dos plantas contaba con una ochava en la esquina de Mercedes y Andes y se coronaba con un frontón sobre dos pilastras y dos columnas al medio. El portón de hierro lucía un diseño naturalista y se cubría por una marquesina con vidrios esmerilados por donde se accedía al foyer.

En 1931, veintinueve años previos a *La fuga en el espejo*, el "Urquiza", como se lo conocía, se terminó. El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) tomó posesión del inmueble y lo convirtió en el Estudio Auditorio del Sodre. El teatro se transformó, la ochava historicista se eliminó y se construyó una nueva fachada, un "parche arquitectónico que permaneció allí a los insultos con el resto del edificio que conserva su viejo estilo"¹⁴ (figura 5).

El lenguaje del Teatro Urquiza marcó una etapa corta, pero rica en manifestaciones arquitectónicas eclécticas, hasta que la indiferencia lo deformó. Como indica Walter Domingo, no existen referencias que indiquen las razones

13 ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En "Amigos del Arte". En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p. 26.

14 MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988, p. 113.

5. La fachada del teatro luego de su transformación.
6. Paco Espínola con Rosita Rosen y Cirilo Etulain, intérpretes de *La fuga en el espejo*, leyendo la obra.
7. Espínola dando indicaciones a la actriz Rosita Rosen durante los ensayos.



5



6

de utilización de elementos *art nouveau* por parte de los arquitectos nacionales y su lucha contra la ortodoxia de la academia¹⁵. Fue precisamente el arquitecto Horacio Acosta

y Lara parte de las primeras generaciones de arquitectos educados en el país, donde se impartía una enseñanza trasladada directamente desde Europa. Como resultado, el Teatro Urquiza, presenta ambigüedades propias de una obra que busca una identidad, pero aún no cuenta con las certezas de una discusión sobre la enseñanza arquitectónica nacional. Acosta y Lara llegó a defenderse expresando que “no pensamos nunca que tuviéramos que insistir sobre la utilidad que representa al arte la libertad...”¹⁶.

El fin del teatro llegó en 1971, cuando, a causa de un incendio, se perdió no solamente la sala, el escenario, la tramoya y las dependencias, sino también la mayor parte del archivo.

PACO ESPÍNOLA Y SU POLÉMICA OBRA TEATRAL

Paco Espínola (1901-1973) es considerado uno de los más grandes narradores uruguayos. Es recordado como un nacionalista defensor de las tradiciones del país, en gran parte por su participación en la revuelta contra la dictadura de Gabriel Terra en 1935.

15 DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.

16 ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. En: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899, p. 8.

Su forma de concebir el arte partía, ante todo, desde la conciencia y la reflexión, y rehuía de la inspiración delirante o la espontaneidad del inconsciente. El automatismo se suplanta por un constructivismo y una lógica más clásica. Además de sus textos, su prestigio se basaba también en su actividad como crítico de teatro para el diario *El País*.

El texto había sido escrito durante los días 29 de enero, y 1, 2 y 6 de febrero de 1937. Hasta ese momento, Espínola había publicado sus libros más conocidos: una novela, un libro de cuentos y un libro para niños. Se perciben personajes y ambientes que pertenecen al campo, pero su literatura no es gauchesca. Se basa en una composición cuidada y un uso extremadamente controlado de recursos técnicos.

El 22 de mayo de 1937 se estrena en el Teatro Urquiza (de la Compañía Nacional de Teatro del Sodre) *La fuga en el espejo*, también publicado ese mismo año (figura 6). En ese momento, Espínola ya contaba con la consagración de los principales intelectuales de la época como Carlos Reyles, Alberto Zum Felde, Carlos Vaz Ferreira, Juan Carlos Onetti, Luisa Luisi, Roberto Ibañez y varios de los escritores de la generación del 45: Carlos Martínez Moreno, Angel Rama, Carlos Maggi, Mario Benedetti. Como resultado, el estreno se llenó de expectativas y comentarios positivos que anticipan la aceptación de la obra. Los anuncios ofrecen su respaldo y sus juicios positivos: “uno de los estrenos de mayor interés de la temporada de la Compañía Nacional de Comedias”¹⁷. Como dato, se adelantaba un cambio en las convenciones teatrales imperantes. Se introduce una estética escénica que rompe con lo habitual, y esto se potencia al incluir un espacio de discusión posterior a la obra. Espínola se adelanta al desconcierto del público y la describe para el diario *El Día* así:

“Por su composición, la obra puede, va mejor, a sorprender. Pero no existe ningún avieso deseo de ser oscuro (...). Como todo lo que he escrito, *La fuga en el espejo* -lo que más quiero de cuanto hice- significa la honrada expresión de un sentido de las cosas mediante procedimientos que las vierten con mayor exactitud (...). No hay

17 *El Día*. Montevideo, 22-05-1937, p. 11.

18 *Ibíd.*, p. 11.



7

*teatro; hay teatros (...), ha de sentirse sorprendida seguramente por *La fuga en el espejo*. ¿Por qué? Por la falta de costumbre que hay que ir haciendo poco a poco...*”¹⁸.

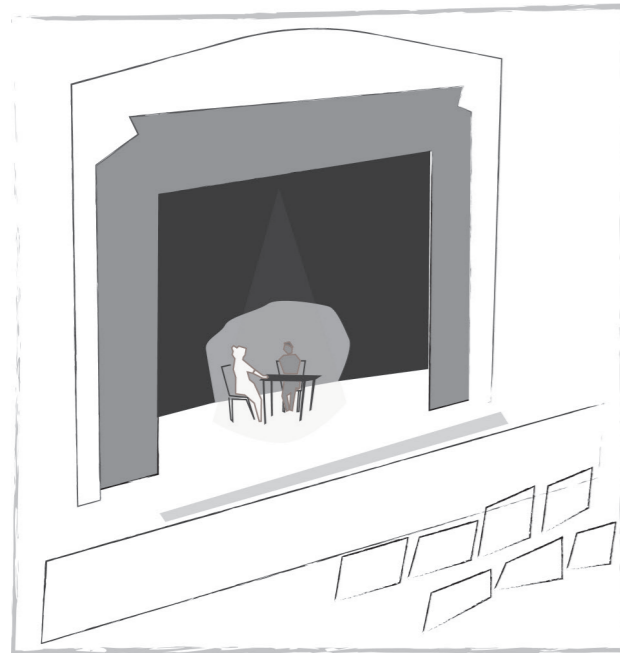
Hasta ese momento, la tradición dramática se relacionaba con el teatro europeo que era representado por compañías extranjeras. Eran, en su mayoría, dramas románticos y comedias costumbristas y realistas. Zola y Antoine establecen el naturalismo a principios del siglo xx y se continúa en este repertorio el género gauchesco. El diseño escenográfico se presentaba como decorados pintados, espacios domésticos reconocibles con gestos miméticos-naturalistas.

Se pueden identificar algunas propuestas teatrales renovadoras que llegaban a Montevideo, como las representaciones extranjeras de obras de Oscar Wilde, García Lorca o Pirandello. También aparecen textos dramáticos vanguardistas de Jean Cocteau como *La máquina infernal* o *La voz humana*.

Como se puede observar en las imágenes (figura 7), Espínola participó de los ensayos y realizó algunas

8. Esquema del diálogo.

9. Los actores en la noche del estreno. El Hombre de Cabello Gris, la Joven Triste, Espínola y el coreógrafo Alberto Peuyanne. Detrás de ellos se puede ver el decorado simple: las sillas, la escalera y el balcón.



8

indicaciones a los actores. Curiosamente, el nombre del director del espectáculo se omite de los anuncios en el diario, lo que hace que sea la figura de Espínola a quien se alude la responsabilidad del montaje.

La "vigorosa polémica"¹⁹ se generó en dos frentes. El primero, era estético y se refería a la naturaleza teatral de esta pieza. En cambio, el segundo se ocupaba de la temática y su carácter político. Se la juzgó de "no comprometida" con las cuestiones sociales de la época.

Como resultado, algunos jóvenes en el público abuchearon la obra. Los comentarios siguieron durante más tiempo que la función; lo defendieron figuras de mucho prestigio como Juan Carlos Onetti y Luisa Luisi. "Si no

tuviera otros méritos La fuga, ya sería bastante el haber sacudido en esa forma el quietismo glacial de nuestro ambiente"²⁰. Luego del estreno, Espínola la defendió a partir de diagramas en un pizarrón desde el palco escénico²¹.

ANÁLISIS DE LA FUGA EN EL ESPEJO

Esta pieza teatral de cámara está organizada en tres partes: una prosa, un verso y una danza final. Cuenta además con un repertorio gráfico a partir de dibujos de Leonardo Castellanos Balparda (miembro del Taller Torres García) que permiten entender visualmente la escenografía de la obra. A esto Espínola le incorpora anotaciones detalladas acerca de los personajes, la iluminación, sus gestos, expresiones y movimientos. A continuación se detallan las particularidades de cada una de sus partes:

Primera parte. El diálogo y la simplicidad escénica

"Escenario a oscuras. El proyector deja ver una mesa de color negro junto a la que se hallan sentados la Joven Triste (vestida de blanco, en tela brillante, para que refleje mejor la luz), y el Hombre de Cabello Gris. No debe haber otro mueble ni nada sobre la mesa, que está solo para servir de apoyo"²² (figura 8).

De esta manera se le da inicio a la pieza dramática. Se nos adelanta el fin de una relación amorosa entre dos personas. Ambos se hallan sentados en las sillas y proceden a tener un diálogo -consigo mismos más que con el otro-. En la descripción del vestuario se acentúa el dramatismo. En ella, su juventud se resalta con la blancura. En él, su realismo, experiencia y desencanto lo visten de gris, como su cabello.

La escenografía mínima está reducida a una mesa y dos sillas, mostrando la predominancia del diálogo por sobre los objetos²³. Los elementos quedan simplificados a su función más esencial, de color negro, para acentuar

19 IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. En: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*, Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 11.

20 *El Día*, Montevideo, 28-05-1937, p. 12.

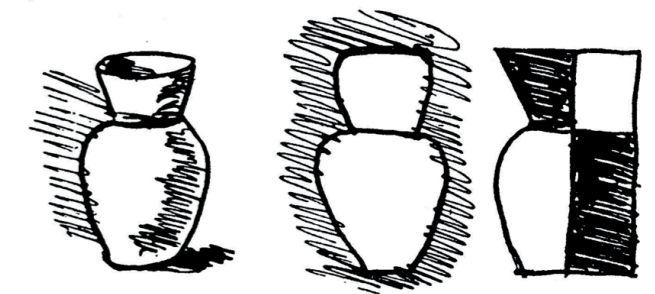
21 *La Tribuna Popular*. Montevideo, 28-05-1937, p. 5.

22 ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 43.

23 MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. En: Osvaldo PELLETTIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 131.



9



10

su mera utilidad de la escena y oscurecer su presencia (figura 9).

El fin del realismo a finales del siglo XIX significó un cambio fundamental en la creación del teatro de vanguardia²⁴. Se observa en muchas obras la necesidad de alejar al espectador de la composición dramática para que no se genere una confusión en la verdadera naturaleza de la representación. "Un tipo de representación escénica que no confunda realidad y fantasía"²⁵, conocido como "distanciamiento escénico". En las anotaciones iniciales de *La fuga en el espejo*, Espínola explica que "salvo en ciertos momentos, es preciso quitar al diálogo todo carácter de 'tete a tete' pues los personajes no están totalmente desposeídos, aún, del ensueño en que vivieron"²⁶. Se hace alusión a su encuentro amoroso, pero más allá de eso, no se revela nada sobre los personajes, sino que se hablan a sí mismos con un lenguaje de alegorías, metafórico y provocativo. Su vocabulario es exquisito y delicado,

y esencialmente dramático. No hay dudas de su naturaleza artificial. Se acentúa de esta manera el corte con la escena y se confirma la existencia de un espacio ideal²⁷.

El Hombre de Cabello Gris se lleva el recuerdo de su cabellera y el traje azul (que la Joven Triste quemó para inmortalizar), sus dedos y las tardes en la bahía. Ella guarda el recuerdo de la luna de cartón, la sierpe entristecida, la paloma, el laborioso escarabajo, las golondrinas, la flor y la luz. Símbolos que luego se manifiestan en la escenografía posterior, pero que sobrepasan lo material por sus connotaciones alusivas a lo sentimental.

De manera similar, en 1935, Torres García escribió su texto *Estructura*, idea que se va a plasmar no solo en sus pinturas, sino que se extrapola a otras artes visuales como el teatro. En el siguiente esquema (figura 10) explica las tres fases: la composición naturalista imitativa, la composición animista fetichista, y el ordenamiento frontal, abstracto y geométrico²⁸.

24 REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

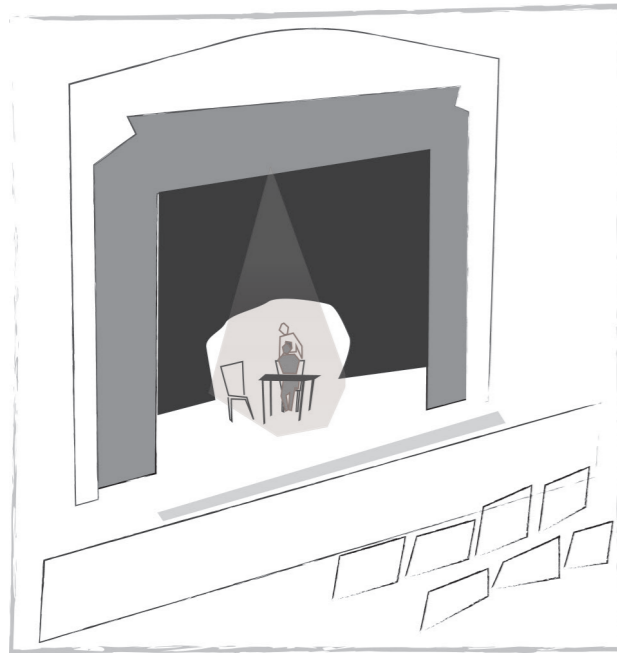
25 *Ibid.*, p. 45

26 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 43

27 FREGOSI, Pablo. Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2 [consulta: 06-04-2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>.

28 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10.

10. Esquemas de Torres García en *Estructura*.
11. Esquema de la lírica.



11

Esta primera parte podría relacionarse con la segunda fase de *Estructura*, donde el diálogo le otorga a los objetos inanimados cualidades biológicas: el sombrero de la Joven oculta su pelo, ya que representa la libertad; la serpiente entristecida que quería su traje y su sombrero, los celos; la noche es el abismo y el fin de la relación; y la luna de cartón son los intentos de mantenerla viva de manera ficticia.

Por otro lado, hay una intención declarada de que el actor interprete a su personaje, pero que no se vuelva nunca este. Espínola se apoya en el espacio interior del personaje y en el lenguaje. Al ver los pictogramas en la obra de Torres García, esto también queda aparente. Los objetos son representaciones de la realidad, pero no quieren ser copias de los objetos.

Existe además una fragmentación temporal y espacial en la puesta en escena que se acentúa con el efecto

del espacio de ensoñación al que pertenecen los personajes. Se enmarca en el contexto del teatro surrealista, como indica Zum Felde²⁹, donde se cortan las referencias habituales, los lenguajes convencionales, los sueños se entremezclan con la realidad, el mundo interior y exterior de los personajes eclosiona en una realidad diferente y poética. Como referencia, se destacan los textos del poeta montevideano Comte de Lautréamont -Isidore Ducasse-, una de las figuras más influyentes del surrealismo.

Segunda parte. La lírica y la expresividad objetual

El diálogo termina con un anuncio, "Noche en el desván del titiritero". La escena comienza a llenarse de los elementos de los que hablan sus recuerdos mientras el Hombre de Cabello Gris deja de explicarse y traduce sus ideas en verso (figura 11). De igual manera, se puede referenciar esta escena con las obras de García Lorca con sus símbolos, el lirismo y la canción.

"Breve pausa. Gacha la cabeza, el cuerpo hacia adelante, de frente al público, él, como consigo mismo, inicia el poema. La joven, atraída por la voz que le está adelantando su futuro, se incorpora lentamente, aproximándose hasta situarse junto y detrás de él, bien erguida, los brazos caídos, fijos los ojos en el espectador"³⁰.

Aparecen así el balcón y la luna de cartón, plasmados con una planeidad acentuada que pueden encontrarse en la tercera fase de la estructura de Torres García, objetos geométricos y frontales, que al perder su profundidad, complementan la idea del fragmento de recuerdo. Ya no son más solamente objetos, sino que son dinámicos en su concepción de signo, algo "viviente", donde la figura "gráfica" es parte del conjunto³¹.

La escena representa el sueño del Hombre Triste, un mago en este caso, que nos da cuenta de este mundo de recuerdos. Se relata la luna, el cofre de lágrimas, las cajas y el espejo roto, el frío cuchillo, los tejados inclinados y las sillas en tres patas; y aparece su referencia en escena a través de dichos objetos. Todos estos elementos

29 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.

30 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 65.

31 TORRES GARCÍA, Joaquín, op. cit. supra, nota 28, pp. 145-148.

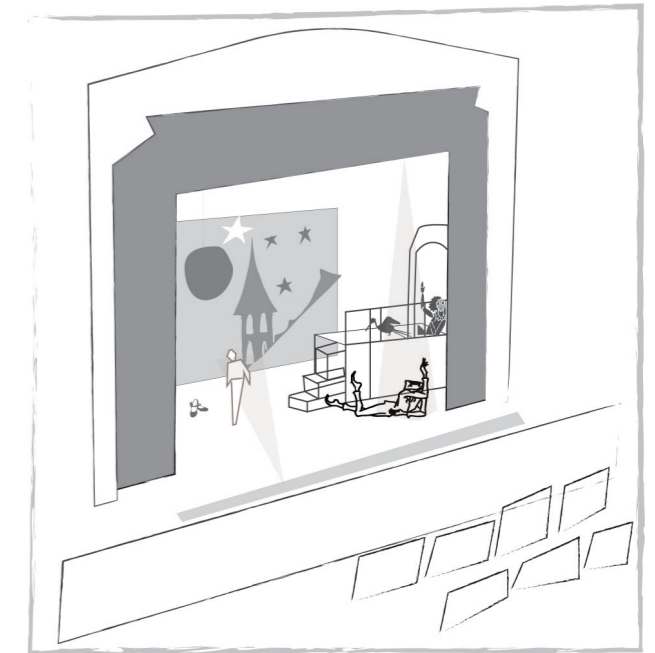
-símbolos- se entienden en un lenguaje codificado, como el utilizado por Torres García.

Tercera parte. La pantomima; la danza

"El proyector ilumina solo a la Joven, ahora, la cual contempla el extremo de la escena, que se ilumina en momentos en que un absurdo personaje -cubierto el rostro con una máscara, esmirriado, sombrero alicaído, saco corto y mangas cortas, pantalones ajustados y también cortos, zapatos largos y estrechos-, con su pañuelo trata de alejar la caricia (una tenue ala celeste), repitiendo la situación del poema, que va a continuar, desde este instante, plásticamente"³². (figura 12)

A partir de los dos únicos elementos gráficos de la obra escrita, de Castellanos Balparda³³, famoso por sus xilografías, podemos entender la representación de la pantomima, la introducción del personaje de mimo y su interés en recomponer los objetos de la escena. De estos dibujos (figura 13), se observa un espacio maravilloso, lo que Onetti describe como un lugar de "imágenes fragmentadas, con pedazos de recuerdos, los asomos de ideas, deseos y sentimientos que bullen incansables dentro del hombre, en su vigilia y en su sueño (...) en la zona de misterio donde el alma humana comunica con el gran enigma del universo, solo puede ser tocado con las manos de la poesía y el símbolo"³⁴. Se observa la muñeca en el balcón, el titiritero a la merced de los objetos, la luna, la silla y el gato sobre el tejado (figura 13).

Este misticismo en la escena se expresa en el texto *La tradición del hombre abstracto*, donde Torres García pasa "de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrustada en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol"³⁵.



12

Este es el único momento de la pieza teatral donde existe una verdadera acción, en este caso la danza. Durante esta, los recuerdos llegan a su fin (metafórico y literal), los objetos están mutilados y las formas olvidadas: la muñeca ha perdido los ojos y pierde luego la mejilla; el pájaro, el pico; la actriz, su cabellera libre. Aparecen objetos del pasado, devenidos al presente e imaginados a futuro.

"Recoge y abandona brazos, los zapatitos, manos, cabelleras. Alza la frente fosforescente de la muñeca preferida (...). Como el haz de luz del proyector es fino y lo sigue constantemente, por momentos el tinglado queda en una

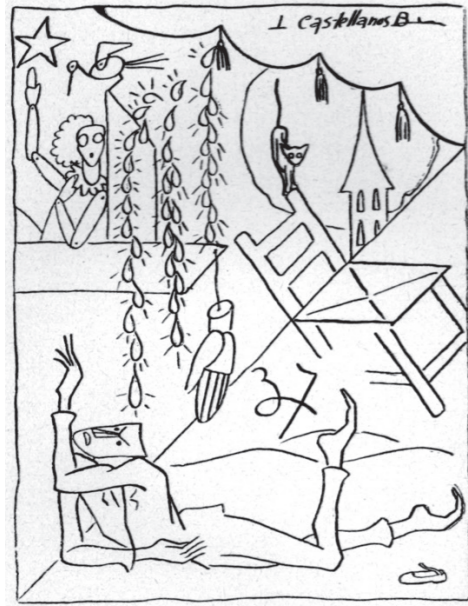
32 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 70.

33 Una de las particularidades de la obra de Castellanos es la universalidad que se logra a través de temas locales. Atahualpa del Cioppo, crítico de arte y director teatral, lo destaca como una de las manifestaciones más nobles y puras de las artes plásticas en Montevideo. Va a formar parte del Taller Torres García y de las exposiciones de este, como la de "Pintura y arte nuevo del Uruguay", donde se une a otros artistas de obras constructivas y arte aplicado. Sus grabados, de angustias, protestas y sueños, se caracterizan por sus iconos reconocibles y un alto grado de religiosidad.

34 ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. En: *El País*. Montevideo, 01-06-1937, p. 11.

35 TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, p. 25.

12. Esquema de la pantomima.
13. Ilustraciones de Castellanos Balparda en *La fuga en el espejo*.
14. El mimo con máscara y sombrero en pleno movimiento. Ilustración de Eduardo Vernazza en la revista *Mundo Uruguayo*, 3 de junio de 1937.
15. Esquema de la escena final.



13

suave penumbra, iluminada solo por la fosforescencia de las lágrimas, de las cuales, la más reciente, arde, pura”³⁶.

En este sentido, la pantomima en *La fuga en el espejo*, invita a la reflexión con el personaje del titiritero, “absurdo personaje, cubierto el rostro con una máscara...”³⁷, que rehúye de los primeros planos para acentuar la monotonía de las complejidades cotidianas (figura 14). El personaje mimo-bailarín impredecible, y la ausencia de trama se formaliza con la no referencialidad de la escena. Comienza la música y el mimo comienza a bailar “una danza absurda, torpemente, transportado y dichosísimo”³⁸. Este teatro físico recuerda la biomecánica de Vsévolod Meyerhold y su uso de los movimientos para reemplazar al lenguaje. De igual manera, el traje simplificado ayuda al constructivismo del espacio y la facilidad de la danza.

La relación con Torres García y sus juguetes transformables, en este sentido, se ve no solo en el uso de la máscara, sino en la idea del titiritero y la muñeca. El actor se vuelve un juguete en el escenario. Estas ideas también inspiraron a Maruja Mallo en sus diseños escenográficos, por ejemplo, en las maquetas para *Clavileño* en 1936³⁹. La introducción de la máscara es quizás el elemento más disruptivo que se puede relacionar con el primitivismo. Esta relación entre el arte primitivo y la realidad aparece también en el arte constructivo.

Final

En la escena final, el diván desaparece, tanto el Hombre de Cabello Gris como la Joven Triste abandonan la escena. “La escena abandonada se ilumina a toda luz. Vuelve

36 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 73.

37 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 68.

38 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 76.

39 GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. En: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEEA, 2014, pp. 203-220.



14

a entrar *La Joven Triste*. Da unos pasos, como sonámbula, hacia el tinglado destartado. Luego, lentamente, se adelanta hacia los candilejos, la cabeza baja, y queda así, inmóvil”⁴⁰. La iluminación hace hincapié en la joven y la coloca en el centro de la escenografía que se va oscureciendo, los objetos desaparecen de la visión.

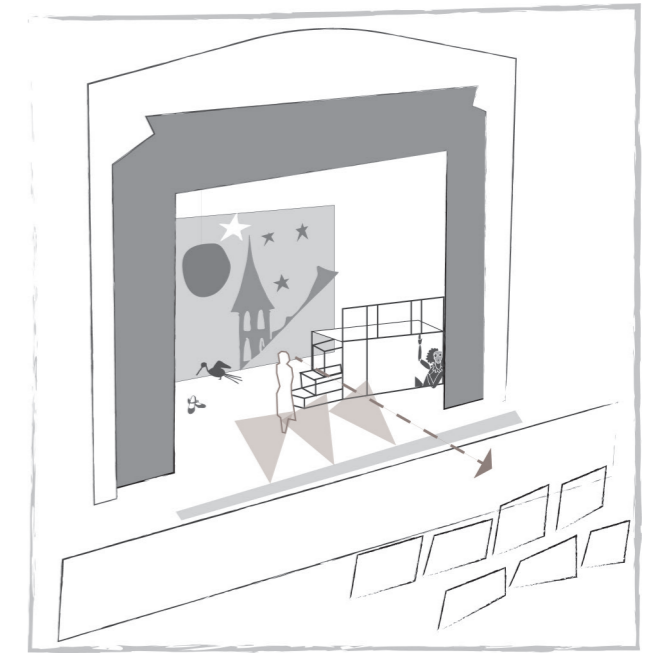
“Hasta que alza la mirada, con angustia, y la fija, interrogante, sobre los espectadores. Telón rápido”⁴¹ (figura 15). No hay desenlace, solo una solicitud de acción hacia el espectador. Se rompe de esta manera la cuarta barrera y se le plantea al público la interpretación final.

40 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, nota 22, p. 77

41 Ibíd.

42 IBÁÑEZ, Roberto, op. cit. supra, nota 19, p. 40.

43 RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. En: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.



15

CONCLUSIONES

La identidad latinoamericana es un tema de fondo que se vislumbra en las obras analizadas. Hay una búsqueda de resignificación de lo europeo y un cuestionamiento sobre su aplicación en lo nacional, pero su validez es universal⁴². Esta “voz propia” requirió un tomar y dejar elementos para generar nuevos signos y funciones⁴³.

Torres García parte de las vanguardias, pero culmina en una Escuela del Sur y un arte que experimenta y se forja en un ámbito de cambios sociales, políticos y

económicos que lo retroalimentan. Así nace el Universalismo Constructivo.

El Teatro Urquiza es la memoria construida de un mundo que ya no existe, donde Espínola y tantos otros realizaron sus obras y cuyos cambios a nivel edilicio produjeron un decaimiento de su identidad hasta su posterior desaparición tras el incendio.

Espínola por su parte, con su “*tradicionalismo parsimonioso*”⁴⁴, crea un mundo de personajes ensimismados que viven problemas complejos, con una conciencia reflexiva y una tendencia a la ensoñación. *La fuga en el espejo*, si bien su única pieza dramática, presenta elementos que se complementan con la organicidad y sensibilidad de su obra.

El diálogo inicial, con su escenografía simple y austera, potencia el mundo interior de los personajes y se

acerca a la composición animista de la que habla Torres García.

La lírica del poema y la aparición del diván del titiritero refuerzan los recuerdos de los mismos con materializaciones a partir de objetos rotos y en decaimiento. Estos objetos son esquemáticos, de una planeidad acentuada, similar al ordenamiento frontal abstracto y geométrico del Universalismo Constructivo.

La pantomima del titiritero y su intento inútil de recuperar los artefactos en un tinglado polvoriento culmina con una danza trágica que traduce la comunicación al baile y elimina el lenguaje. El final, abierto, le devuelve la interrogante al espectador. La pregunta final debería ser qué se fugó en el espejo, la vanguardia, la búsqueda de una identidad o la memoria de una época que sentó las bases para experimentaciones posteriores⁴⁵. ■.

Bibliografía citada

- ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. En: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899.
- CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27.
- DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.
- ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1937.
- ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En “Amigos del Arte”, en el mes de agosto de 1949. En: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27.
- FREGOSI, Pablo. Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2, pp. 7-24 [consulta: 06-03-2023]. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>
- FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. En: *Anales de Investigación en Arquitectura* [en línea]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8. Disponible en: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>
- GOÑI, Ana Laura. *Lección 151. El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008.
- GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. En: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEEA, 2014. Disponible en: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/10423>
- IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. En: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973.
- LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. En: *Insomnia*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, 30-04-1994, n.º 19.
- MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966.
- MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. En: Osvaldo PELLETTIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988.
- ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. En: *El País*. Montevideo, 01-06-1937.
- OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.
- OROÑO, Tatiana. Francisco “Paco” Espínola. En: Dossier “Los libros y el viento” [en línea]. Tevé Ciudad, junio 2014 [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=El20E6WBj2U>
- RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. En: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.
- REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. En: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidón, 1944.
- ZUM FELDE, Alberto. Entre dos fuegos. Nuestra actitud ante la literatura de vanguardia. En: *El Ideal - El Día*, 19-01-1928.
- ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo: Claridad, 1941.

44 OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.

45 La poeta, crítica y profesora de literatura Tatiana Oroño expresó que “*de alguna manera fue un adelantado del performance que constituyeron a partir de los cincuenta, la vanguardia, o una de las vanguardias del arte del siglo pasado*”. En: OROÑO, Tatiana. Francisco “Paco” Espínola. En: Dossier “Los libros y el viento” [en línea]. Tevé Ciudad, junio 2014. [consulta: 10-04-2023] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=El20E6WBj2U>.

María Eugenia Puppo (Montevideo, 1987) Arquitecta (Universidad ORT Uruguay, Montevideo, 2012), Máster en Investigación en Arquitectura (2014) por la Universidad de Valladolid (España) Beca Santander Iberoamérica+Asia. Trabaja como Senior Project Architect en Slantis. Es editora asociada en la revista Anales de Investigación en Arquitectura de la Universidad ORT Uruguay. Es profesora titular desde 2016 en la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura. Ha desarrollado artículos de investigación relacionados a la vivienda, el habitar, el urbanismo y la arquitectura en Uruguay. Artículos publicados en “Ciudades”, “Módulo CUC” y “Anales de Investigación en Arquitectura”.

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 (ORCID) 0000-0002-0427-7803

p.89 INTRODUCTION

The artistic avant-garde had its clear representatives in Montevideo. Upon his return to Uruguay, Torres García introduced a significant inspiration from the main European art movements. Some examples include the formal and geometric principles of Cubism, the structuring and purification of Neoplasticism, and the surreal and unconscious nature of Surrealism. Based on these concepts, the Torres García Workshop proposed an individual and regional perspective, which materialized in monumental art. The Constructive Universalism was the realization of these ideas.

The enthusiasm for the avant-gardes was countered by a rejection of new art by a sector of the population associated with the culture and financing of the arts.

The purpose of this analysis is to show the impact of the Torres García Workshop on the artistic creations of the Montevideo avant-garde. Specifically, the theatrical work of Francisco Espínola, *La fuga en el espejo* -premiered in 1937-, is taken as a case study as it is presented as one of the few dramatic pieces with avant-garde value in our milieu.

The methodology is based, first of all, on the analysis of the Montevidean context in which the play is written/created. The reference points are the *Escuela del Sur*, Torres García's writings, Espínola's written works, the reception of the play, and its cultural impact. A section is also included on the Urquiza Theater as a memorial element of the architectural environment where the play is staged.

The staging of *La fuga en el espejo* is analyzed through Castellanos Balparda's drawings in the text, Torres García's writings, particular diagrams, Espínola's descriptions, photographs of the play, and references to other dramatic works of the time (both national and international).

TORRES GARCÍA AND THE SCHOOL OF THE SOUTH AS AN INTELLECTUAL CONDENSER

Joaquín Torres García is considered as one of the central figures of modern art. His work has been divided in two periods: the first one, from his early works in Barcelona until 1933; the second, from his arrival in Uruguay until his death¹. The first period initially develops under the influence of the Catalan modernist movement. During these years, he becomes part of the first modern avant-garde movements in Europe. As a result, he begins to express himself through new forms of representation, experimenting with *collage*, the juxtaposition of planes and figures, and a condensation of compositional depth.

During his stay in New York from 1921 to 1929, he produces the Aladdin Toys in wood and explores the capacities of transformation. He associates with artists such as Joseph Stella, Walter Pach, and Max Weber.

Abstraction and primitivism become part of his repertoire during his stay in Paris until 1932. He develops his *Objets Plastiques* and composes in three dimensions. His paintings are characterized by their schematism, simple tonalities, and fusion of geometry, words, letters, and figures. This style will later be defined as Constructive Universalism. In this period, he fully integrates with the avant-garde. Later, he founded the *Cercle et Carré* magazine with Piet Mondrian, Hans Arp, Luigi Russolo, and Pere Daura. Together, they exhibited at the Galerie 23 with such other artists as Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Le Corbusier, Enrico Prampolini, Antoine Pevsner, Kurt Schwitters, and Vasili Kandinsky.

In Madrid, he created the Constructive Art Group and, as a result, gave several lectures on art. He also wrote his work *La tradición del hombre abstracto* and *Arte Constructivo*, which would be the basis of his work *Estructura*, published in Montevideo. Through the Uruguayan painter Rafael Barradas, Torres García met playwright and poet Federico García Lorca in Madrid.

In 1934, after 43 years of absence and at the age of seventy, Torres García returned to Uruguay. For Uruguayan intellectuals of the time, such as Zum Felde and Julio J. Casal, Torres García's arrival coincided with an enthusiasm for European avant-garde art and its translation into national forms. In this context, with progressive aspirations and a continuous gaze towards Europe, a vanguard culture was being developed, promoting new artistic ideals, with Torres García and his family at the center.

“Torres García's vision has successfully integrated, without major contradictions, the most avant-garde European modernity with the apparent primitivism of Indo-American cultures, without being conditioned by existing cultural structures, however revolutionary they may have been”².

The first art studio that he established in 1934, named *Estudio 1037*, was located on Uruguay Street. On the door, he placed a warning: *“Do not enter if you are not a geometer”*. The following year, in May, it was transformed into the headquarters of the Constructive Art Association (AAC).

The workshop became the space of creation for this vanguard movement, also known as the New Sensibility, where artists, poets, narrators, and even theater artists came together; a true *“cultural and intellectual condenser”^{3 4}*.

In one of Torres García's lectures, included in the book *La recuperación del objeto* (1965), his intention to form his school in a Pythagorean way, but without the hermeticism and discipline of that approach, is glimpsed⁵ (figure 1). The ultimate goal is to place art in universality. Through a heuristic process, disciples were encouraged to discover their

own process and problem-solving skills⁶. *“Because it is intuitively that the artist learns; since what is essential to art is not translatable into concepts”⁷.*

The magazine *Círculo y Cuadrado* (1936-1943) was one of the main ways of disseminating AAC's ideas, which followed the same logic as the magazine *Cercle et Carré* (1930-1931) that Torres García had founded in Paris with Michel Seuphor. All the texts published there are available in French and Spanish.

One of the first constructivist texts, *El camino hacia el arte universal* (1935), was authored, among others, by José Cúneo, Alfredo Cáceres, Nicolás Fusco Sansone, Clotilde Luisa Podestá, Angelica Lussich, Emilio Oribe, Petrona Viera, and even by Francisco Espínola. It is a fragmented non-linear contradictory ambiguous manifesto that matches its own visual representation.

Constructive art seeks an unconscious form of creation that surpasses the objectivity of the artist. Empiricist naturalism, which depended on the senses and observation, is replaced by the ideas of *space and time*⁸. The principles they transmit are, as a result: measurements, laws of frontality, orthogonality and the golden ratio, symbol, tones, universalism, and integration of the arts. Duality and ambiguity are, therefore, features of this confluence of ideas. Attention is paid to both the specific and the individual aspects of art, the subjective and the objective, the sensorial and the intellectual, the irrational and the rational, as well as the aesthetic and the metaphysical aspects of the piece.

The paradigm of this universal art was propelled in 1936 with the release of the first issue of *Círculo y el Cuadrado* magazine, which featured a drawing by Torres García of the map of South America inverted⁹.

In 1944, the most extensive work, *Universalismo Constructivo*, was published, which featured 150 lessons on the concept of Universal Constructive Art¹⁰.

The Workshop created a network of national and international artists who contributed with new ideas. An example of this is the visit of Maruja Mallo, with whom Torres García had developed a friendship during his stay in Europe. During her exile, Mallo visited Montevideo to give lectures at the *Escuela del Sur* and at the headquarters of the Amigos del Arte in Montevideo. In April 1937, a month before the premiere of *La fuga en el espejo*, Mallo gave her lecture *“Historical process of form in the plastic arts”¹¹*.

Federico García Lorca also traveled to Montevideo for eighteen days in 1934 to work on *Yerma* and give a lecture at the Asociación Amigos del Arte. His visit was a literary and social success. Lorca's plays in Montevideo were introduced by Margarita Xirgú in 1937 and 1938. Xirgú's presence played a decisive role in the training of actors for the Comedia Nacional (the stable theatrical cast of Montevideo)

In this enthusiastic environment for new proposals, some magazines also emerged, such as *Los Nuevos* (1920), with texts by Apollinaire, Diego, and Jules Supervielle; *Pegaso* (1918-1924), with texts by Barradas, Quiroga, and Reyles; and *Cartel* (1929-1931), the most avant-garde of all in literary matters, featuring drawings by Barradas and Cúneo. It is in the latter where we find a large number of collaborations by Espínola. Paco approached the groups that gathered around two key publications of the 20s (*La cruz del sur (...)* and *Cartel*), and he even wrote in his youthful diary the following: *“I have written some very strange poems, I am an ultra or dada or a super”¹²*. Of Espínola's sixteen stories, the first nine correspond to *Raza Ciega* and were originally published in *La cruz del sur* in 1926.

This environment of convergences and innovative ideas, which also promoted contact among artists, led to Espínola to read *La fuga en el espejo* at Torres García's house on August 25, 1937, three months after its premiere. Espínola's admiration for Taller (figure 2) is evident, as well as a recognition of the criticisms that were generated against Torres García. In August 1949, Paco gave lecture at the last exhibition of Torres García on the importance of the Taller in the intellectual life of Montevideo¹³.

MEMORY OF A DISAPPEARED THEATER

The Urquiza Theater, where *La fuga en el espejo* premiered, was the second most important theater in the city, both for its architecture and the quality of the shows that were performed there. Personalities such as Sarah Bernhardt, Enrique Caruso, Luigi Pirandello, Justino Zavala Muñiz, Carlos Gardel, or Margarita Xirgu performed there.

Its history, like that of the play, has strong contradictions. At the time of its construction, an eclectic language with references to *art nouveau* was used, which was quite unusual in theaters at the time. The façade was designed by the architect Horacio Acosta y Lara, and its construction was carried out by the military engineer Guillermo West (Figure 3). It had one of the most luxurious Italian-style prosceniums of the theaters in Montevideo (Figure 4).

Interestingly, in an era where the teaching of eclecticism in architectural discipline prevailed, these modernist details recall works by Grimaud and Horta. The two-story façade had a corner oriel at Mercedes and Andes and was crowned with a pediment on two pilasters and two columns in the middle. The iron gate had a naturalistic design and was covered by a marquee with frosted glass through which one entered the foyer.

In 1931, twenty-one years prior to *La fuga en el espejo*, the “Urquiza”, as it was known, was completed. The Official Service of Radio Electrical Broadcasting (SODRE) took possession of the property and turned it into the Sodre

Auditorium Studio. The theater was transformed, the historicist oriel was eliminated, and a new façade was built, an “architectural patch that remained there insulting the rest of the building that retained its old style”¹⁴ (Figure 5).

p.94 The language of the Urquiza Theater marked a short but rich period in eclectic architectural expressions until indifference changed it. As Walter Domingo noted, there are no references that indicate the reasons for the use of *art nouveau* elements by national architects and their struggle against the orthodoxy of the academics¹⁵. It was precisely the architect Horacio Acosta y Lara, part of the first generations of architects educated in the country, taught based on knowledge directly transferred from Europe. As a result, the Urquiza Theater presents ambiguities that are characteristic of a work that seeks an identity but does not yet have the certainty of a discussion about national architectural education. Acosta y Lara went as far as to defend himself by stating that “we never thought that we would have to insist on the usefulness that freedom represents for art...”¹⁶.

The end of the theater came in 1971 when, due to a fire, not only the hall, the stage, the props and facilities, but also most of the archive was lost.

PACO ESPÍNOLA AND HIS CONTROVERSIAL THEATRICAL WORK

Paco Espínola (1901-1973) is considered one of the greatest Uruguayan narrators. He is remembered as a nationalist defender of the country's traditions, largely due to his participation in the revolt against the dictatorship of Gabriel Terra in 1935.

p.95 His approach to art was based on consciousness and reflection, and he shunned delirious inspiration or the spontaneity of the unconscious. Automatism was replaced by a constructivism and a more classical logic. In addition to his texts, his prestige was also based on his activity as a theater critic for the newspaper *El País*.

The text was written during between January 29 and February 6, 1937. Up to that point, Espínola had published his most well-known works: a novel, a book of stories, and a children's book. His works feature countryside characters and environments, but his literature is not gaucho. It is based on careful composition and an extremely controlled use of technical resources.

On May 22, 1937, *La fuga en el espejo* premiered at the Urquiza Theater (of the National Theater Company of Sodre), also published that same year (figure 6). By that time, Espínola had already gained the recognition of the main intellectuals of the time such as Carlos Reyles, Alberto Zum Felde, Carlos Vaz Ferreira, Juan Carlos Onetti, Luisa Luisi, Roberto Ibañez, and several writers from the Generation of '45: Carlos Martínez Moreno, Angel Rama, Carlos Maggi, and Mario Benedetti. As a result, the premiere was filled with expectations and positive comments that anticipated the acceptance of the work. Advertisements offered their support and positive judgments: “one of the most interesting premieres of the National Comedy Company season”¹⁷. As a fact, a change in prevailing theatrical conventions was expected. A scenic aesthetic that broke with the usual was introduced, and this was enhanced by including a space for discussion after the play. Espínola foresaw the public's confusion and described it for the newspaper *El Día* as follows:

“Due to its composition, the work can, or aims to, surprise. But there is no malicious desire to be obscure (...). Like everything I've written, *The Escape in the Mirror* - which is what I most cherish of all that I've done - is an honest expression of a sense of things through procedures that convey them more accurately (...). There is no theater; there are theaters (...), surely one must feel surprised by *The Escape in the Mirror*. Why? Because of the lack of habit that one must gradually acquire...”¹⁸.

Up to that point, the dramatic tradition was related to European theater that was represented by foreign companies. They were mostly romantic dramas and realistic and custom-based comedies. Zola and Antoine established naturalism in the early 20th century, and the gaucho genre continued in this repertoire. The scenic design was presented as painted sets, recognizable domestic spaces with mimetic-naturalistic gestures.

Some innovative theatrical proposals that arrived in Montevideo can be identified, such as foreign performances of works by Oscar Wilde, García Lorca, or Pirandello. Vanguardist dramatic texts by Jean Cocteau such as *La máquina infernal* or *La voz humana* also appeared.

p.96 As can be seen in the images (figure 7), Espínola participated in the rehearsals and gave some indications to the actors. Curiously, the name of the show's director is omitted from the newspaper announcements, making Espínola the figure responsible for the staging.

The “vigorous controversy”¹⁹ was generated on two fronts. The first one was aesthetic and referred to the theatrical nature of this piece. In contrast, the second front dealt with the theme and its political character. It was judged as “uncommitted” to the social issues of the time.

As a result, some young people in the audience booed the play. The reviews continued for longer than the performance; it was defended by figures of great prestige such as Juan Carlos Onetti and Luisa Luisi. “If *La fuga* had no other merits, it would already be enough to have shaken the glacial quietism of our environment in that way”²⁰. After the premiere, Espínola defended it from diagrams on a blackboard from the stage box²¹.

ANALYSIS OF LA FUGA EN EL ESPEJO

This chamber play is divided into three parts: prose, verse, and a final dance. It also features a graphic repertoire based on drawings by Leonardo Castellanos Balparda (a member of the Torres García Workshop) that visually depicts the play's set design. Espínola added detailed notes about the characters, lighting, gestures, expressions, and movements. Below are the details of each part:

First part. Dialogue and scenic simplicity

“The stage is dark. The projector reveals a black table with the Sad Young Woman (dressed in white, in shiny fabric, to better reflect light) and the Gray-haired Man seated next to her. There should be no other furniture or objects on the table, which is only there for support”²² (Figure 8).

This is how the dramatic piece begins. We are told of the end of a romantic relationship between two people. They are both seated in chairs and proceed to have a dialogue —more with themselves than with each other. The description of their costumes emphasizes the drama: her youth is accentuated by the whiteness of her outfit, while his realism, experience, and disillusionment are reflected in his gray clothing and hair.

The minimalist set design is reduced to a table and two chairs, highlighting the predominance of dialogue over objects²³. The elements are simplified to their most essential function, in black, to accentuate their mere usefulness to the scene and obscure their presence (Figure 9).

The end of realism at the end of the 19th century marked a fundamental change in the creation of avant-garde theater²⁴. Many works showed a need to distance the audience from the dramatic composition so as not to generate confusion about the true nature of the representation. This type of scenic representation that does not confuse reality and fantasy²⁵ is known as “scenic distancing.” In the initial notes of *La fuga en el espejo*, Espínola explains that “except for certain moments, the dialogue must be stripped of all ‘tete-a-tete’ character since the characters are not entirely dispossessed, still, of the dream in which they lived”²⁶. This refers to their romantic encounter, but beyond that, nothing is revealed about the characters, who speak to themselves in a language of allegories, metaphors and provocation. Their vocabulary is exquisite, delicate, and essentially dramatic. There is no doubt about its artificial nature. This emphasizes the break with the scene and confirms the existence of an ideal space²⁷.

The gray-haired Man takes with him memories of his hair and blue suit (which the Sad Young Woman burned to immortalize them), his fingers, and the afternoons in the bay. She keeps the memory of the cardboard moon, the saddened serpent, the dove, the industrious beetle, the swallows, the flower, and the light. These symbols later manifest themselves in the subsequent set design but go beyond the material with their allusive connotations to the sentimental.

Similarly, in 1935, Torres García wrote his text *Estructura*, which would be reflected not only in his paintings but also in other visual arts such as theater. In the following diagram (Figure 10), he explains the three phases: the imitative naturalistic composition, the fetishistic animistic composition, and the frontal, abstract, and geometric arrangement²⁸.

This first part could be related to the second phase of *Estructura*, where dialogue gives inanimate objects biological qualities: the Young Woman's hat hides her hair as it represents freedom; the saddened serpent that wanted her dress and hat, jealousy; the night is the abyss and the end of the relationship; and the cardboard moon is the attempts to keep it alive in a fictional way.

On the other hand, there is a declared intention that the actor plays his character, but that he never becomes him. Espínola relies on the character's inner space and language. When looking at the pictograms in Torres García's work, this is also evident. The objects are representations of reality, but they do not want to be copies of the objects.

There is also a temporal and spatial fragmentation in the staging that is accentuated with the effect of the dreamlike space to which the characters belong to. It is framed in the context of surrealist theater, as indicated by Zum Felde²⁹, where typical references, conventional languages, and dreams are blended with reality, and the inner and outer world of the characters bursts into a different and poetic reality. As a reference, the texts of the Montevidean poet Comte de Lautréamont –Isidore Ducasse– one of the most influential figures of surrealism, are highlighted.

Second part. The lyricism and objectivity of expression

The dialogue ends with an announcement, “Night in the Puppeteer's Attic”. The scene begins to be filled with the elements they talk about in their memories while the Gray-haired Man stops explaining and translates his ideas into verse (figure 11). Similarly, this scene can be referenced with the works of García Lorca with its symbols, lyricism, and song.

“Brief pause. Bending his head forward, facing the audience, he, as with himself, begins the poem. The young woman, attracted by the voice that is anticipating her future, slowly rises, approaching until she stands next to and behind him, upright, arms down, eyes fixed on the audience”³⁰.

Thus, the balcony and the cardboard moon appear, depicted with an accentuated flatness that can be found in the third phase of Torres García's structure, geometric and frontal objects that, by losing their depth, complement the idea of the memory fragment. They are no longer just objects, but dynamic in their conception of sign, something “living,” where the “graphic” figure is part of the whole³¹.

The scene represents the dream of the Sad Man, a magician in this case, who tells us about this world of memories. The moon, the chest of tears, the boxes and the broken mirror, the cold knife, the tilted roofs, and the chairs with three legs are all elements - symbols - understood in a coveted language, like that used by Torres García.

Third part. Pantomime; dance

“The projector illuminates only the Young Woman now, who contemplates the end of the scene, which is illuminated at times when an absurd character - with his face covered by a mask, scrawny, a droopy hat, a short jacket, short sleeves,

*tight and short pants, long and narrow shoes - with his handkerchief tries to ward off the caress (a faint light blue wing), repeating the situation of the poem, which will now continue, plastically*³². (figure 12)

Based on the only two graphic elements in Castellanos Balparda's work³³, famous for his xylographs, we can understand the representation of the pantomime, the introduction of the mime character, and his interest in reassembling the objects on stage. From these drawings (figure 13), a marvelous space can be observed, which Onetti describes as a place of "fragmented images, with pieces of memories, glimpses of ideas, desires, and feelings that incessantly bubble up within man, in his wakefulness and in his dreams (...) in the zone of mystery where the human soul communicates with the great enigma of the universe, it can only be touched by the hands of poetry and symbol"³⁴. The doll on the balcony, the puppeteer at the mercy of the objects, the moon, the chair, and the cat on the roof can be observed in these drawings (figure 13).

This mysticism on stage is shown in the text *La tradición del hombre abstracto*, where Torres García moves "from the cave to Architecture, from superstition to Philosophy, from strength to Justice. Tradition of knowledge, embedded in stone, hidden in symbol, truth yesterday and today, like the Sun"³⁵.

This is the only moment in the play where there is real action, in this case, dance. Through the dance, memories come to an end (metaphorically and literally), objects are mutilated, and shapes are forgotten: the doll has lost its eyes and then its cheek; the bird, its beak; the actress, her free hair. Objects from the past appear, which show the progression of time.

"She picks up and abandons arms, little shoes, hands, hair. She raises the phosphorescent forehead of her favorite doll (...). As the beam of light from the projector is thin and constantly follows her, the stage is sometimes left in a soft penumbra, illuminated only by the phosphorescence of the tears, of which, the most recent one burns, pure"³⁶.

p.100

In this sense, the character played by the puppeteer ("an absurd character, with his face covered with a mask..."³⁷) in the pantomime represented in *La fuga en el espejo* invites us to reflection as he avoids close-ups to accentuate the monotony of everyday complexities (figure 14). The unpredictable mime-dancer character, and the absence of a plot, is formalized with the non-referentiality of the scene. The music begins and the mime starts to dance "an absurd dance, clumsily, transported and blissful"³⁸. This physical theater recalls Vsevolod Meyerhold's biomechanics and his use of movements to replace language. Similarly, the simplified costume helps with the constructivism of space and ease of dance.

The relationship with Torres García and his transformable toys, in this sense, is seen not only in the use of the mask but also in the idea of the puppeteer and the doll. The actor becomes a toy on stage. These ideas also inspired Maruja Mallo in her stage designs, for example, in the models for *Clavileño* in 1936³⁹. The introduction of the mask is perhaps the most disruptive element that can be related to primitivism. This relationship between primitive art and reality also appears in constructive art.

Final

In the final scene, the couch disappears, and both the Grey-Haired Man and the Sad Young Woman leave the stage. "The abandoned scene is fully lit. The Sad Young Woman returns. She takes a few steps, like a sleepwalker, towards the ramshackle stage. Then, slowly, head bowed she moves towards the lanterns, and remains motionless"⁴⁰. The lighting emphasizes the young woman and places her at the center of the scenery, which gradually darkens, and the objects disappear from view.

p.101

"Until she raises her gaze, with anguish, and fixes it, questioning, on the spectators. Quick curtain"⁴¹ (figure 15).

There is no ending, only a call for action to the audience, where the fourth wall is broken, and the audience is faced with the final interpretation.

CONCLUSIONS

The Latin American identity is an underlying theme that can be seen in the analyzed works. There is a search for redefining the European influence and questioning its application in the national context, but its validity is universal⁴². This "own voice" required taking and leaving elements to generate new signs and functions⁴³.

Torres García starts from the avant-garde but ends up in Escuela del Sur and an art that experiments and is forged in an environment of social, political, and economic changes that nourish it. This is how Constructive Universalism was born.

p.102

The Urquiza Theater is the constructed memory of a world that no longer exists, where Espínola and many others performed their works, and whose changes in the building produced a decline in its identity until its subsequent disappearance after the fire.

Espínola, on the other hand, with his "slow traditionalism"⁴⁴, creates a world of introspective characters who live complex problems, with reflective consciousness and a tendency towards daydreaming. *La fuga en el espejo*, although his only dramatic piece, presents elements that complement the organicity and sensitivity of his work.

The initial dialogue, with its simple and austere scenery, enhances the characters' inner world and approaches the animist composition that Torres García speaks of.

The lyricism of the poem and the appearance of the puppeteer's couch reinforce the memories of the characters with materializations from broken and decaying objects. These objects are schematic, with an accentuated flatness, similar to the abstract and geometric frontal arrangement of Constructive Universalism.

The puppeteer's pantomime and his futile attempt to recover the artifacts in a dusty stage end in a tragic dance that translates communication into dance and eliminates language. The open ending returns the question to the audience. The final question should be what escaped in the mirror: the avant-garde, the search for identity, or the memory of an era that laid the foundations for later experimentation⁴⁵.

- 1 PÉREZ-ORAMAS, Luis. Joaquín Torres-García: un moderno en la Arcadia [Exhibition]. MoMA, Nueva York, 25 de octubre de 2015 al 15 de febrero de 2016.
- 2 FRONTINI, Pablo. Tradición moderna e identidad. La arquitectura uruguaya en la segunda mitad del siglo XX. In: *Anales de Investigación en Arquitectura* [online]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2018, vol. 8, p. 14 [consulted on: 04-04-2023]. ISSN-e 2301-1513. Available at: <https://doi.org/10.18861/ania.2018.8.1.2860>
- 3 GOÑI, Ana Laura. Lección 151. *El Taller Torres García. Transposiciones a la enseñanza contemporánea del Proyecto de Arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2008, p. 9.
- 4 MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 1966, p. 296.
- 5 TORRES, Cecilia de. La Escuela del Sur. El Taller Torres-García, 1943-1962. In: *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- 6 CASTILLO, Guido. Significación del Taller Torres García. In: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p.14.
- 7 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Recuperación del Objeto*. Tomo 1, Montevideo: Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República, 1952, p. 7.
- 8 TANI, Rubén. Joaquín Torres-García: Constructivismo, semiología y mitología. In: *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* [online], n.º esp., 2019, pp. 79-92 [consulted on: 10-04-2023]. Available at: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/revantroetno/article/view/250>
- 9 TORRES GARCÍA, Joaquín. Conferencia ACJ. Montevideo, febrero 1935.
- 10 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Buenos Aires: Contribución a la Unificación de Arte y la Cultura de América. Poseidon, 1944, p. 24.
- 11 Mallo's art manages to merge metaphors, symbols, and allegories. Her series about the sewers achieves this end by deconstructing the usual conventions and maintaining a non-reference to art itself.
- 12 LARRE BORGES, Ana Inés. Francisco Espínola: el último escritor nacional. In: *Insomnia*. Montevideo: Separata cultural de Posdata, n.º 19, 30-04-1994, p. 4.
- 13 ESPÍNOLA, Francisco. Conferencia pronunciada en la última exposición del Maestro Torres García. En "Amigos del Arte". In: *Removedor*. Montevideo: Taller Torres García, 1950, n.º 27, p. 26.
- 14 MONTERO ZORRILLA, Pablo. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte Sexto, 1988, p. 113.
- 15 DOMINGO, Walter. *Arquitectos del 900*. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1993.
- 16 ACOSTA Y LARA, Horacio. Editorial. In: *El Día*. Montevideo, 21-11-1899, p. 8.
- 17 *El Día*. Montevideo, 22-05-1937, p. 11.
- 18 *Ibíd.*, p. 11.
- 19 IBÁÑEZ, Roberto. Prólogo. Poesía y Carátula. In: Francisco ESPÍNOLA. *La fuga en el espejo*, Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 11.
- 20 *El Día*, Montevideo, 28-05-1937, p. 12.
- 21 *La Tribuna Popular*. Montevideo, 28-05-1937, p. 5.
- 22 ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1973, p. 43.
- 23 MIRZA, Roger. Un caso de teatro de vanguardia en el Uruguay de los treinta: *La fuga en el espejo* de Francisco Espínola. In: Osvaldo PELLETTIERI. *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2001, p. 131.
- 24 REST, Jaime. *El teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- 25 *Ibíd.*, p. 45
- 26 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 43
- 27 FREGOSI, Pablo. Performatividad en Arquitectura: La producción de discurso, significado y acción desde la actividad arquitectónica contemporánea. In: *Anales de Investigación en Arquitectura* [online]. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2022, vol. 12, n.º 2 [consulted on: 06-04-2023]. Available at: <https://doi.org/10.18861/ania.2022.12.2.3210>
- 28 TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfár, 1935, p. 10.
- 29 ZUM FELDE, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Claridad, 1941.
- 30 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 65.
- 31 TORRES GARCÍA, Joaquín, op. cit. supra, note 28, pp. 145-148.
- 32 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 70.

33 "One of the peculiarities of Castellanos' work is the universality achieved through local themes. Atahualpa del Cioppo, art critic and theater director, highlights it as one of the noblest and purest manifestations of plastic arts in Montevideo. He was part of the Torres Garcia Workshop and had exhibitions, such as 'Painting and new art of Uruguay', where he joined other artists of constructive works and applied art. His engravings, depicting anxieties, protests, and dreams, are characterized by recognizable icons and a high degree of religiosity.

34 ONETTI, Juan Carlos. Comentario sobre *La fuga en el espejo*. In: *El País*. Montevideo, 01-06-1937, p. 11.

35 TORRES GARCÍA, Joaquín. *La tradición del hombre abstracto*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1938, p. 25.

36 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 73.

37 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 68.

38 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 76.

39 GONZÁLEZ CUBERO, Josefina. Photographs of Theatre that could not be. Maruja Mallo's stage designs. In: *Dramatic Architectures: Places of drama. Drama for places*. Conference proceedings. Porto: CEAA, 2014, pp. 203-220.

40 ESPÍNOLA, Francisco, op. cit. supra, note 22, p. 77

41 *Ibid.*

42 IBÁÑEZ, Roberto, op cit. supra, note 19, p. 40.

43 RAMA, Ángel. Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana. In: *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo-Xalapa: Fundación Ángel Rama-Universidad Veracruzana, 1986.

44 OROÑO, Tatiana. *Francisco Espínola*. Montevideo: Técnica, 1991.

45 The poet, critic, and literature professor Tatiana Oroño stated that "in a way, he was a forerunner of the performance that the avant-garde, or one of the avant-gardes of the last century, constituted from the fifties". In: OROÑO, Tatiana. Francisco "Paco" Espínola. In: Dossier "Los libros y el viento" [online]. Tevé Ciudad, June 2014. [consulted on: 10-04-2023] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=El20E6WBJ2U>.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

página 21, 1. 1.1. Centro Teatrale Santa Cristina (Roma). Disponible en: www.lucaronconi.it_scheda_opera_elettra. 1.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 1.3. Foto: Alan Humerose. Disponible en: www.operabase.com_productions_les-contes-dhoffmann-105888_images_en; página 22, 2. 2.1. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: www.klausgruenberg.de/nase.htm. 2.2. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 289. 2.3. Ursini Uršič, Giorgio, ed. *El mundo en un espejo. Josef Svoboda*. Madrid: Teatro Fernán Gómez-Centro de Arte, 2009, p. 290; página 23, 3. 3.1. Robert Wilson. Krapp’s Last Tape. Disponible en: www.robertwilson.com/krapps-last-tape. 3.2. Theatre Olympics. Disponible en: http://www.theatreolympics2016.pl/en/calendar/mauser. 3.3. Foto: Vanessa Radabe. Disponible en: www.monicatoromello.com/t-blackbird; página 24, 4. 4.1. Deutsches Theater. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/en/programme/a-z/life-on-earth-can-be-sweet-donna/. 4.2. Pinterest. Disponible en: https://www.pinterest.de/pin/335588609718989526/. 4.3. https://www.fubiz.net/en/2014/07/08/jr-ballerina-in-le-havre-2/; página 25, 5. 5.1. Foto: Pilar Aymerich. Fuente: MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 5.2. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 5.3. Foto: Luis Castilla. Estudio de Dos. Disponible en: http://www.estudiodedos.com/trabajos/la-estrella-sevilla; página 26, 6. 6.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com. 6.2. Klaus Grünberg. Bühnenbild und Licht. Disponible en: http://www.klausgruenberg.de/goetterdaemmerung.htm. 6.3. Deutsches Theater. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/en/programme/archive/u-z/wastwater; página 27, 7. 7.1. MAE. Disponible en: https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/69534. 7.2. Roni Toren. Stage Design. Disponible en: https://www.ronitoren.com/2008-the-house-of-bernarda-alba. 7.3. Fondazione Giulio e Anna Paolini. Disponible en: https://www.fondazionepaolini.it; página 28, 8. 8.1. Foto: José Carlos Duarte. Disponible en: https://www.malavoadora.pt/espectaculos/the-paradise-project/142. 8.2. John Sheedy. The Greeks. Disponible en: http://www.johnsheedy.com.au/portfolio/the-greeks/. 8.3. Foto: Sara Krulwich. *The New York Times*, March 7, 2014; página 28, 9. 9.1. Foto: Josep Ros Ribas. MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques). 9.2. Museu Digital da Universidade do Porto. Disponible en: https://museudigital.pt/pt/roteiros/. 15. 9.3. Thalia Theater. Disponible en: https://www.thalia-theater.de/stueck/woyzeck-2009; página 29, 10. 10.1. Foto: Luciano Romano. Peroni. Disponible en: https://www.peroni.com/scheda.php?id=51604. 10.2. Foto: Monika Rittershaus. Scandurra. Disponible en: https://www.scandurrastudio.com/portfolio-item/fidelio/. 10.3. Bayerische Staatsoper. Disponible en: https://www.staatsoper.de/en/productions/fidelio/2024-03-15-1900-14147; página 30, 11. 11.1. Foto: Hans Jörg Michel. Disponible en: www.foto-drama.com_. 11.2. Anna Popek. Disponible en: https://annapopek.net/mephisto/; página 30, 12. 12.1. Numen. Disponible en: http://www.numen.eu/scenography/the-castle. 12.2. Deutsches Theater. Reich des Todes. Disponible en: https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/reich-des-todes/. 12.3. Ryuji Nakamura and Associates. Disponible en: https://www.ryujinakamura.com/2_works/090207_legrandmacabre/1_page/legrandmacabre.html; página 31, 13. 13.1. Staatstheater Nürnberg. Heilig Abend. Disponible en: https://www.staatstheater-nuernberg.de/spielplan-19-20/heilig-abend/02-10-2019/2000. 13.2. Foto: Finn Ross. Behance. Disponible en: https://www.behance.net/gallery/7884989/The-Curious-Incident-of-the-Dog-in-the-Night-Time. 13.3. Numen. Disponible en: http://www.numen.eu/scenography/inferno-divine-comedy; página 32, 14. 14.1. Anarchy Dance Theatre. Seventh Sense. Disponible en: https://anarchydancetheatre.com/works/10?locale=en. 14.2. Foto: Karolina Kuras. Yellow Gloves. Frame by frame. Disponible en: https://theyellowgloves.com/2018/06/24/frame-by-frame-challenging-the-theatre/. 14.3. Pinterest. Icarus. Disponible en: https://www.pinterest.ca/pin/601230618982926244/; página 36, 1. Wikimedia (Wiki.commons); página 36, 2. Wikimedia (Wiki.commons); página 37, 3. Fotografías del autor; página 38, 4. Fotografías del autor; página 38, 5. Izda. y centro. Fotografías del autor. Dcha. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 6. Tomado de www.cervantesvirtual.com; página 39, 7. Fotografía de Julio González. *Diario de Sevilla*, sábado 22 de abril de 2023; página 39, 8. Fuente: http://museoteatro.mcu.es/andrea-dodorico-fiesta-barroca-1992; página 41, 9: Fila 1: Archivo Municipal de Alcalá de Henares. No consta fotógrafo. Fila 2: Fotografías del autor. Fila 3: Fotografías del autor. Fila 4: Archivo Municipal de Alcalá de Henares, fotografía de Fernando Suárez y del autor; página 43, 10. Bibliothèque Nationale, París; página 43, 11. NICOLL, Allardyce. *The Development of the Theatre: A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the Present Day*. London: Harrap, 1966, p. 71; página 44, 12. SERLIO, Sebastiano. *Le premier livre d’architecture [second livre de perspective]*. Paris: imp. Jean Barbé, 1545; página 45, 13. Izda.: REVUELTA, Carlos. La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento italiano. *Revista Europea de investigación en Arquitectura* [en línea]. Madrid: Universidad Europea de Madrid, 2018, n.º 10, p. 128 [consulta: 04-05-2023]. Disponible en: http://reia.es/REIA_10_ALTA.pdf; Dcha. D’ORAZIO, Dario; NANNINI, Sofia. Towards Italian Opera Houses: A Review of Acoustic Design in Pre-Sabine Scholars. *Acoustics* [en línea]. Universidad de Bolonia, March 2019, vol. 1, n.º 1, pp. 252-280. DOI: https://doi.org/10.3390/acoustics1010015; página 46, 14. Jacques Caillot, Public domain, via Wikimedia Commons; página 46, 15. Karl Schinkel. Architectural Drawing. Disponible en: https://www.fulltable.com/vts/aoi/s/schinkel/a.html; página 47, 16. Fotografías del autor; página 54, 1. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80; página 57, 2. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 80. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 104; página 58, 3. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 84; página 59, 4. Imágenes procedentes de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, pp. 110 y 111; página 59, 5. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 88. Imagen procedente de SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books Publishers,1993, p. 106; página 60, 6. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 55 (planta) y 56 (imagen). Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 61, 7. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 44. Imagen ibídem, p. 45; página 62, 8. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 113. Imagen ibídem, p. 114; página 63, 9. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 104. Imagen ibídem, p. 104; página 64, 10. Dibujo de los autores del artículo a partir de información encontrada en BURIAN, Jarka. *The Secenography of Josef Svoboda*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974, p. 105. Imagen ibídem, p. 107. Sección redibujada a partir de un fragmento del reportaje: BABLET, Denis. *Joseph Svoboda scénographe*. CNRS Images, 1983; página 66, 11. Dibujos de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la

página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo). Disponible en: https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies; página 67, 12. Dibujo de los autores del artículo a partir de una información encontrada en la página web del Teatro Nacional de Praga (Národní divadlo) Disponible en: https://www.narodni-divadlo.cz/en/stages/the-new-stage/stage-technologies. Imagen obtenida de la misma página web; página 72, 1. A la izquierda (plano de la Arena de Verona). Elaboración de los autores, plano base “Pianta Cavea”, Comune di Verona, marzo 2016. A la derecha (vista general del interior). Disponible en: https://www.fotoeweb.it/Foto/Verona/Verona%20Arena.jpg; página 73, 2. NUVOLONI, Giorgio et al. *Arena di Verona 1913-1985. Stagioni Liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Glaxo, 1986; página 73, 3. BOLOGNA, Carlo; DE CESCO, Bruno; MORESCHI, Bruno. *Tra Musica e Cronaca. 50 Stagioni in Arena*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1972; página 75, 4. A la izquierda (*Aida*). MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984. A la derecha (foto de escena de la reconstrucción de 1982). CENNI, Nino; CAVAZZIN, Renato. *Arena di Verona. La sua storia dal 1913 al 1982*. Verona: Banca Popolare di Verona, 1982; página 75, 5. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 76, 6. GAMBATO Giuseppe. *Arena di Verona Cinquanta stagioni liriche nei programmi e nelle immagini*. Verona: Ente Autonomo Arena di Verona, 1973; página 77, 7. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 77, 8. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 78, 9. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 79, 10. MORANDO, Eugenio et al. *Scenografie Areniane*. Verona: Ente Lirico Arena di Verona, 1984; página 80, 11. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 81, 12. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 83, 13. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 84, 14. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 85, 15. Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; página 91, 1. TORRES, Cecilia de, et al. Chronology: Documentary Materials. Joaquín Torres-García Catalogue Raisonné; página 92, 2. *Homenaje a Torres García*. 10 de junio de 1944. Cortesía de la heredera del artista; página 93, 3. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Centro Fotográfico de Montevideo [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: https://cdf.montevideo.gub.uy/catalogo/foto/0050fmha. Número de registro: 0050FMHA; página 93, 4. *Telón de boca* [fotografía]. Biblioteca Nacional del Uruguay [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/49928. Número de registro: ABN 1524; página 94, 5. *Teatro Urquiza* [fotografía]. Archivo Nacional de la Imagen y La Palabra. Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos. “Fachada del Sodre de la calle Andes y calle Mercedes antes de la demolición”, julio 1984; página 94, 6. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. *Foto del estreno*. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html; página 95, 7. *Ensayo* [fotografía] En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 27-05-1937, n.º 683, p. 12; página 96, 8. Esquema realizado por la autora; página 97, 9. *La fuga en el espejo* [fotografía]. ESPÍNOLA, Mercedes. coord. Archivo familiar. Proyecto Francisco Paco Espínola [consulta: 10-04-2023]. Disponible en: http://paco.com.uy/paco-escritor/la-fuga-en-el-espejo/el-estreno.html; página 97, 10. TORRES GARCÍA, Joaquín. *Estructura*. Sevilla: Alfar, 1935, p. 10; página 98, 11. Esquema realizado por la autora; página 99, 12. Esquema realizado por la autora; página 100, 13. CASTELLANOS BALPARDA [dibujos]. En: ESPÍNOLA, Francisco. *La fuga en el espejo*. Montevideo: Ediciones Alba, 1937, pp. 49, 64; página 101, 14. VERNAZZA, Eduardo [dibujos]. En: *Mundo Uruguayo* [microfilm]. Montevideo: Imprenta Mundo Uruguayo, 03-06-1937, n.º 685, p. 12; página 101, 15. Esquema realizado por la autora; página 107, 1. Elaboración propia; página 108, 2. *Izquierda*: Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library. *Derecha*. Mike Mullen, Herald Examiner Collection, Los Angeles Public Library; página 109, 3. Elaboración propia. (Víctor Cano-Ciborro); página 111, 4. 4.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/ugly-lies-the-bone-nt. 4.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/egg-new-york. 4.3 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/mask-in-motion-copenhagen. 4.4 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/memory-palace-pitzhanger; página 111, 5. 5.1. SMITH, Patrick. *Getty images* [en línea]. Disponible en https://imagesvc.meredithcorp.io/v3/mm/image?url=https%3A%2F%2Fstatic.onecms.io%2Fwp-content%2Fuploads%2Fsites%2F6%2F2021%2F02%2F08%2Fthe-weeknd63.jpg [consulta 13-04-2023]]; 5.2. Taittowers [en línea]. Disponible en https://www.taittowers.com/portfolio/the-weeknd-after-hours-til-dawn-tour/ [consulta 13-04-2023]]; y 5.3. Fuente desconocida [en línea]. Disponible en: https://www.rioonwatch.org/wp-content/uploads/2016/08/RC_Abertura-Jogos-Olimpicos-Rio-2016-estadio-Maracana-Rio-de-Janeiro_03606082016-e1470662269893.jpg [consulta: 13-04-2023]; página 112, 6. 6.1 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: (https://esdevlin.com/work/wire. 6.2 *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/chimerica. 6.3 https://esdevlin.com/work/don-giovanni. 6.4 KRULWICH, Sara. *The New York Times* [en línea], 18-05-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.nytimes.com/2022/05/18/theater/broadway-season-critics.html; página 113, 7. 7.1 MTV European Music Awards 2019 [fotografía], 2019 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ISPKiBOZc6U. 7.2 Grammy Awards 207 [fotografía], 2017 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ud45UTgoyog; página 114, 8. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Architectural Record*, 17-02-2022 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://www.architecturalrecord.com/articles/15521-at-the-super-bowl-es-devlin-and-dr-dre-celebrate-the-architectural-culture-of-compton; página 114, 9. Elaboración propia; página 115, 10. Elaboración propia; página 116, 11. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent; página 117, 12. Elaboración propia; página 118, 13. Fotogramas Super Bowl 2022 [en línea], 2022. En: *Es Devlin* [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent; página 119, 14. Elaboración propia (Víctor Cano-Ciborro y Nitya Patel).