

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

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 ( 0000-0002-2199-4273)

RESUMEN El 13 de febrero de 2022, en el SoFi Stadium de Los Ángeles, se celebró la LVI edición de la final de la Super Bowl, siendo vista por 208 millones de personas. Durante el tiempo de descanso (*half-time*) se celebró una actuación musical de quince minutos donde el protagonista pasaba a ser uno de los territorios más estigmatizados en la historia de los Estados Unidos, la ciudad angelina de Compton. Por primera vez en una final de la Super Bowl, un lugar estigmatizado, sus arquitecturas, sus calles y sus raperos eran, de la mano de la artista y escenógrafa Es Devlin, visibilizados y mostrados al mundo. El objetivo de la investigación es revelar las estrategias escénicas diseñadas e implementadas por el estudio de Es Devlin para trasladar la particular atmósfera y complejas dinámicas espaciales de Compton al escenario. Para ello se realizará tanto un estudio comparado de los trabajos de Devlin como una serie de mapas, dibujos y cartografías analíticas en torno a la escenografía construida para la Super Bowl 2022.

PALABRAS CLAVE escenografía; Los Ángeles; Dr. Dre; Kendrick Lamar; rap; cartografía; atmósfera.

SUMMARY On February 13th, 2022, at SoFi Stadium in Los Angeles, Super Bowl LVI took place and was watched by 208 million people. During halftime, a fifteen-minute musical performance was held in which the protagonist was one of the most stigmatized territories in the history of the United States: the city of Compton, Los Angeles County. For the first time in a Super Bowl, a stigmatized place, its architecture, its streets, and its rappers were made visible and shown to the world thanks to the artist and set designer Es Devlin. The objective of this research was to reveal the scenographic strategies designed and implemented by Es Devlin's studio to transfer Compton's idiosyncratic atmosphere and complex spatial dynamics to the stage. This was performed through both a comparative study of Devlin's work and a series of maps, drawings, and analytical cartographies regarding the scenography built for the Super Bowl 2022.

KEYWORDS scenography; Los Angeles; Dr. Dre; Kendrick Lamar; rap; cartography; atmosphere.

Persona de contacto / Corresponding author: vm.cano@upm.es Universidad Politécnica de Madrid. España.

Proyecto, Progreso, Arquitectura. N28 Espacios del drama. Mayo 2023. E. Universidad de Sevilla. ISSN 2171-6897 / ISSN-e 2173-1616 / 22-09-2022 recepción - aceptación 01-04-2023. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2023.i28.06>

LA SUPER BOWL 2022: CIUDAD, ARQUITECTURA Y ESCENA

La Super Bowl es el evento deportivo más visto del planeta. Desde 1967, entre enero y febrero, dos equipos estadounidenses de fútbol americano juegan esta final para decidir quién es el campeón nacional. En 2022, año del caso de estudio desarrollado en este artículo, la Super Bowl LVI llegó a ser vista por más de 208 millones de personas en todo el planeta y la CNN, cadena de televisión propietaria de sus derechos, llegó a percibir entre 6,5 y 7 millones de dólares por cada 30 segundos de anuncio publicitario. En este contexto, surge el conocido como *half-time*. Una actuación musical que se desarrolla en el descanso del partido y que, anualmente, va creciendo en interés, acaparando ya no solo la

atención de los espectadores, sino de artistas y académicos¹, pues tal y como indica Michael R. Real, la Super Bowl “*revela los valores tan propios como específicos de la ideología e instituciones norteamericanas*”².

En 2022, la final tuvo lugar en Los Ángeles (LA), el protagonista fue el rapero y *dj* Dr. Dre³ y la temática giró en torno a la ciudad angelina de Compton, conocida por ser uno de los territorios más estigmatizados de los Estados Unidos, pero también por ser el lugar de nacimiento de muchos de los raperos que dominan la escena norteamericana e internacional en la actualidad. El *half-time* contó con la presencia del propio Dr. Dre, Snoop Doog, 50 Cent, Mary J. Blige, Kendrick Lamar y Eminem, quienes se fueron moviendo por una serie de construcciones -propias de Compton y vinculadas a la historia del

1 A modo de evidencia, se destaca el interés que despertó en el mundo académico la actuación de Shakira y Jennifer Lopez en la Super Bowl 2020, abriendo el debate sobre la conexión entre la identidad latina (latinidad) y Estados Unidos; véase: BAUWEL, Sofie van; KRJUNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. En: *Media and Communication* [en línea]. Lisboa: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, n.º 3, pp. 209-217 [consulta: 13-04-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.

2 REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. En: *Journal of Communication* [en línea]. Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 25, n.º 1, p. 31 [consulta: 13-04-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.

Traducción del autor. A partir de ahora, si no se indica lo contrario, las citas han sido traducidas por el autor.

3 La decisión sobre qué artista(s) actuarán en el descanso de la Super Bowl no viene determinada por la liga de fútbol americano, sino por la ciudad anfitriona del evento.

1. Mapa de Los Ángeles indicando la situación de Compton y del SoFi Stadium.

rap- situadas sobre una inmensa imagen nocturna iluminada del barrio. Diseñado por la artista y escenógrafa británica Es Devlin, el *half-time* de 2022 en el SoFi Stadium de Los Ángeles no solo fue una actuación musical, sino una *performance* en la que se combinaron, a muy diferentes escalas, las nociones de ciudad, arquitectura y escena a través de Compton; una *no-go zone*⁴ definida por su muy particular y conflictiva espacialidad y sus cuerpos rebeldes en forma de raperos. Fue la primera vez en la historia de la Super Bowl en que la escenografía -y lo que representaba, en este caso una ciudad y sus habitantes- pasaba a ser tan o más importante que las propias estrellas invitadas.

Este artículo abordará esta construcción efímera con un objetivo muy directo: delimitar y analizar espacialmente las diversas estrategias escenográficas utilizadas por Es Devlin con el fin de introducir a la audiencia -tanto a la presente como a la remota a través de dispositivos digitales- la muy particular atmósfera de la ciudad angelina de Compton. Se busca evidenciar cómo la implementación de un barrio o ciudad en una escenografía no es únicamente la mera reproducción del espacio físico y su estética superficial, sino que requiere de dimensiones espaciales y estrategias sensibles a los cuerpos, movimientos, memorias y relaciones intangibles construidas en torno a él.

Primeramente, se realizará un acercamiento historiográfico con la intención de contextualizar Compton; a continuación se seleccionarán y ejemplificarán cinco estrategias espaciales [EE] desarrolladas por Es Devlin en trabajos previos para, finalmente, identificar y analizar gráficamente -mediante rigurosos mapas, dibujos y cartografías- dichas estrategias en la obra construida para la Super Bowl 2022.

EL CONTENIDO DE LA ESCENA:
EL BARRIO DE COMPTON

De barrio modelo a barrio prohibido

El espacio dramático construido para el *half-time* de la Super Bowl en el SoFi Stadium sería difícilmente entendible sin una aproximación a Compton, ya que su historia es uno de los ejemplos más elocuentes del proceso de segregación racial sufrida por la población afroamericana en los Estados Unidos (figura 1).

Compton, situada en el corazón sur de LA, se convirtió de 1920 a 1950 en el modelo ideal de ciudad californiana donde la clase trabajadora gozaba de una calidad de vida nunca vista hasta la fecha. En 1952 fue galardonada con el "All-American Cities Award" por parte de la National Civic League⁵, reconociéndola como una de las once ciudades más cívicas, comprometidas e inclusivas de los Estados Unidos. Supuestos valores que enmascaraban una ciudad segregada racialmente⁶, ya que la imposibilidad de acceso a la vivienda por parte de la comunidad afroamericana se había normalizado y celebrado. Un eslogan bastante común en Compton era: "Keep the Negroes North of 130th Street", una clara referencia a los bordes raciales que se habían establecido.

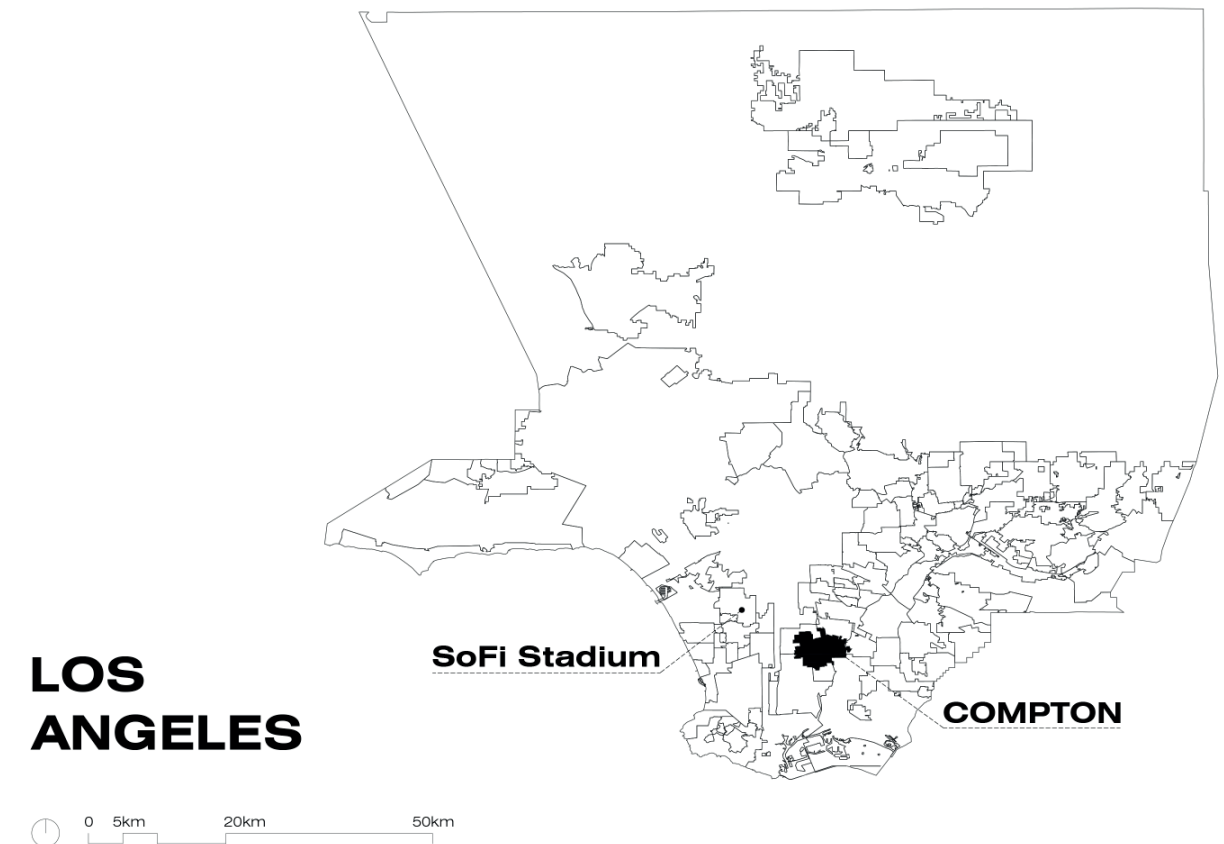
La situación comenzó a cambiar cuando entre 1948 y 1953 el tribunal supremo derogó las restricciones raciales en el tema de la vivienda. Esto fue entendido por los habitantes blancos de Compton como una auténtica amenaza, por lo que comenzaron a vender sus propiedades. Si en 1950 la población afroamericana en la zona era del 5%, en 1960 alcanzó el 40%⁷. En 1965, las famosas revueltas del estigmatizado barrio de Watts -límite al norte de Compton, con casi un 100% de población afroamericana y niveles de pobreza, delincuencia y crimen

4 En los EE.UU. son designados de esta manera los barrios con altas tasas de criminalidad, advirtiendo, como su propio nombre indica, que no deben ser visitados.

5 SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. En: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, septiembre 2004, vol. 56, n.º 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp. 584-585. ISSN: 0003-0678.

6 Para una detallada descripción sobre la segregación racial en las ciudades norteamericanas, véase: ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.

7 SIDES, Josh, op. cit. supra, nota 5, p. 588. Asimismo, indicar que en Compton "los Negros no se movilizaron (como en la mayoría de los EEUU) a barrios marginales, sino que por primera vez llegaron a hogares dignos", lo que dio lugar a una generación de familias que fue capaz de enviar a sus hijos a universidades tan prestigiosas como Berkeley o UCLA.



extremos- hicieron que los pocos blancos que aún permanecían en el barrio abandonaran sus hogares. Esto, unido a la desindustrialización de Los Ángeles, hizo que más de un tercio de los residentes de Compton estuviera desempleado a principios de 1970⁸, visibilizándose un proceso de total abandono en calles y comercios locales. Los jóvenes, faltos de oportunidades, comenzaron a enrolarse en diferentes bandas callejeras⁹. Solo en Compton

existían más pandilleros que en el resto de ciudades del condado de Los Ángeles. En 1973, *Los Angeles Times* llegó a definir el barrio como "un gueto de pobreza, crimen, pandillas, violencia, desempleo y maldición"¹⁰ (figura 2).

Dr. Dre y Kendrick Lamar

En 1988, el grupo NWA (Niggas With Attitude)¹¹, formado por cinco jóvenes nacidos y criados en Compton, Dr. Dre,

8 *Ibíd.*, p. 593.

9 Entre todas las pandillas destacaban los *Crips* y los *Bloods*, quienes luchaban por hacerse con el control de la venta de cocaína (crack) en los años ochenta.

10 MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. En: *Los Angeles Times*, 23-09-1973, sec. 10, 1, 18.

11 Sin intentar hacer una traducción fidedigna del nombre del grupo, ya que existen múltiples matices en estas palabras, entendemos que el grupo se refiere a "negros con actitudes inapropiadas", reforzando la idea del conocido como *gangsta rap*, donde se busca ensalzar ese tipo de comportamientos.

2. Izquierda: Calle de Compton en 1954. Derecha: El bulevar de Compton abandonado en 1982.
3. Mapa de Compton situando los lugares representados en la Super Bowl 2022, además de la posición de las casas familiares de Kendrick Lamar y Dr. Dre.



2

Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella y MC Ren¹², lanza su álbum *Straight Outta Compton*. El disco fue rápidamente prohibido en radios y en la cadena de televisión MTV -única que por aquella época divulgaba rap-, ya que sus letras describían de una manera muy cruda y sin filtro alguno lo que sucedía en el barrio. El rap, ante la agonizante situación que se vivía, surgió y se consolidó como un medio de expresión accesible capaz de vehicular y visibilizar la dura realidad que los jóvenes experimentaban en las calles. Nuevos grupos y raperos fueron saliendo de Compton, conquistando ya no solo la escena musical, sino audiovisual¹³. En este contexto de cuerpos rebeldes, emerge Kendrick Lamar, considerado tanto por la crítica

especializada como por el gran público el mejor rapero del momento.

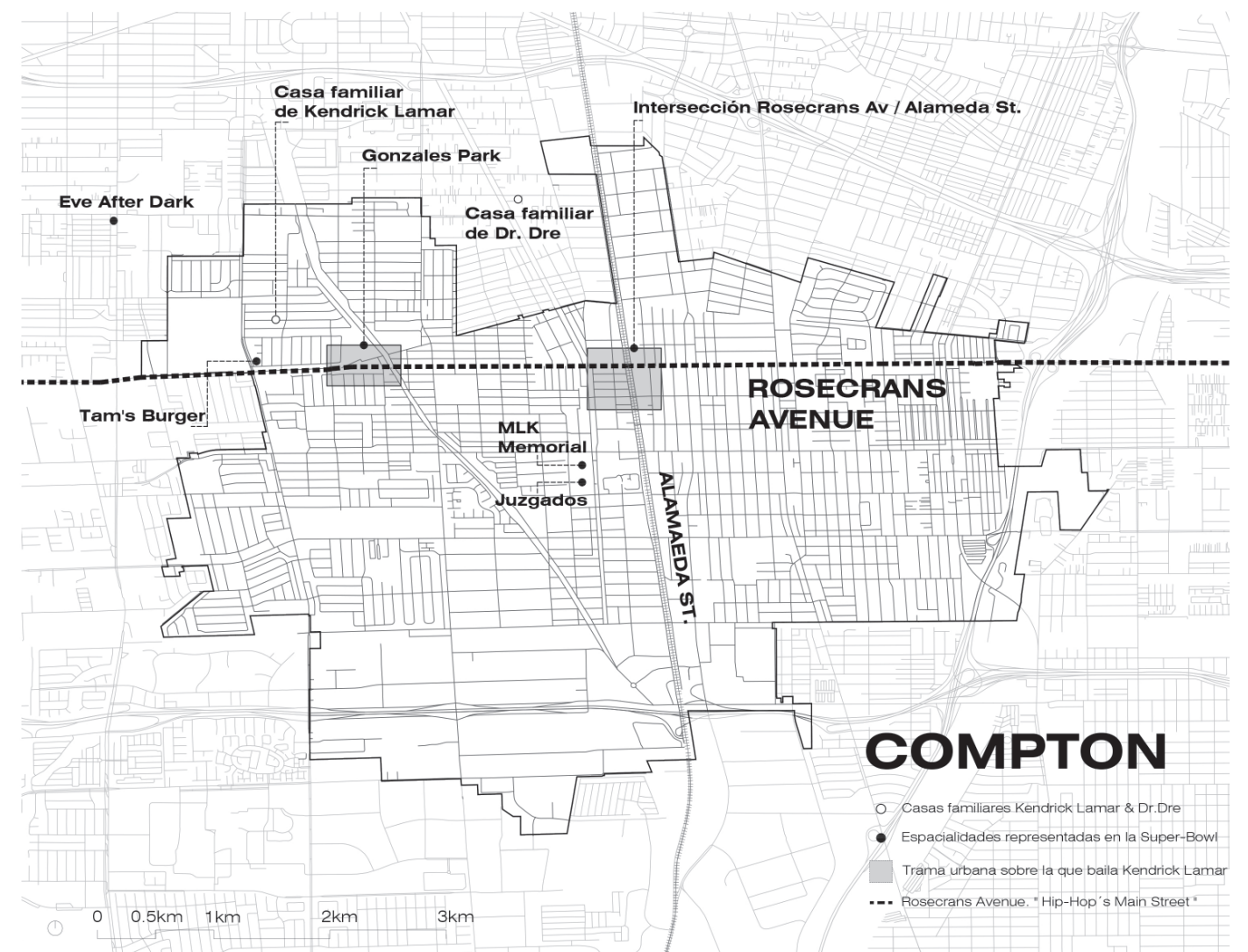
En 2018 Lamar fue el primer cantante de rap en ganar el premio Pulitzer por ofrecer en su disco *DAMN* "una colección de canciones virtuosas unificadas por su autenticidad vernácula y su dinamismo rítmico, que ofrecen historias conmovedoras que capturan la complejidad de la vida afroamericana moderna"¹⁴. Kendrick nació y creció en la calle 137 del conflictivo suburbio angelino, a menos de 10 minutos andando de Tam's Burguers y Rosecrans Avenue -o gran avenida del Hip-Hop¹⁵-, dos de los espacios más destacados en la escenografía de la Super Bowl (figura 3). En 2012 lanzó su primer gran álbum, *Good Kid*,

12 El grupo estaba formado por cinco integrantes: Eazy-E, un antiguo traficante de drogas, perteneciente a los *Crips* y fundador de la discográfica Ruthless; Ice Cube, principal vocalista del grupo que cursó estudios de arquitectura; MC Ren, miembro de los *Crips* y amigo de la infancia de Eazy-E; DJ Yella, quien desarrolló su carrera como *dj* en el local *Eve After Dark*; y Dr. Dre, amigo de Eazy-E, que también comenzó a pinchar en *Eve After Dark*. Dre acabaría convirtiéndose en el rapero y productor más respetado de Los Ángeles, llegando a ser la Super Bowl, en parte, un homenaje a su persona.

13 Hollywood, muy consciente de la pasión y sentimientos encontrados que podían suscitar estas historias tanto en la población blanca como en la afroamericana, produjo diversas películas en torno al tema. Destacamos dos de ellas: *Boyz n the Hood* (1991), que fue nominada a los Oscar en 1991 y toma su nombre de una canción de Eazy-E considerada uno de los primeros rap de la historia; y la más reciente, *Straight Outta Compton* (2015), donde se narra la vida el grupo NWA.

14 LAMAR, Kendrick. *DAMN*. En: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.

15 En 1987 apareció la primera canción de rap que nombraba a Rosecrans Avenue. Se trataba del rapero King Tee en "Ya Better Bring a Gun". La canción, tras hacer un recorrido por todas las miserias del barrio y advertir de que se llevara un arma si se pasaba por allí, terminaba preguntándose: "Who blew up that McDonald's on Rosecrans and Central, dude"; véase: ROBERTS, Randal. *Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop's Main Street* <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118.html>.



3

MAAD City, en la discográfica de Dr. Dre. Un título, en clara referencia a la ciudad de Compton, que unía a sus dos artistas más ilustres.

ES DEVLIN: CINCO ESTRATEGIAS ESCÉNICAS PARA CONSTRUIR EL AMBIENTE DE LA CIUDAD

Una vez explicitada muy someramente la complejidad de Compton -el principal elemento a visibilizar en la escena- y de Dr. Dre y Kendrick Lamar -dos de sus más destacados habitantes y *performers* en el evento-, nos

desplazamos hacia Es Devlin, quien diseñó y materializó dicho espacio del drama y es considerada la escenografía más mediática de la última década, al haber proyectado escenarios para celebridades como Kanye West, U2, Lady Gaga o Adele. Devlin asegura que "una escenografía no es un fondo, es un ambiente"¹⁶ con un dinamismo intrínseco¹⁷, por lo tanto, sus construcciones no buscan reproducir a la perfección el contexto físico-material, sino crear las condiciones espaciales y atmosféricas óptimas para que la audiencia sea capaz de recibir la información

16 O'HAGAN, Andrew. *Imaginary Spaces*. Es Devlin and the psychology of the stage. En: *The New Yorker* [en línea]. Nueva York: Nast Publications, marzo de 2016 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.

17 A este respecto, véase PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*. Porto: CEA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.

4. 4.1. *Ugly Lies The Bone*, 2016; 4.2. *E.G.G.*, 2018; 4.3. *Mask*, 2018; y 4.4. *Memory Palace: A re-imagined model city map of the world*, 2019.
5. 5.1. "Super Bowl 2021", The Weekend; 5.2. "After Hours til Dawn Stadium Tour", The Weekend, 2022; y 5.3. Ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro 2016.

que los artistas desean comunicar. Así lo manifestaba cuando le sugirieron la posibilidad de una escenografía que consistiese únicamente en la mera reproducción o calco de un espacio: "Inglatera está llena de gente que creará exactamente esa sala, o ejecutará el detalle, mucho mejor que yo. En cambio, mi obsesión es poner al público en el estado de ánimo adecuado para recibir la obra"¹⁸. Ahora bien, ¿qué estrategias escénicas [EE] son diseñadas e implementadas para la construcción de estas atmósferas? El análisis de su obra evidencia una vasta colección de recursos, pero para esta investigación se han seleccionado únicamente cinco estrategias eminentemente arquitectónicas, urbanas y corpóreas en relación al diseño para la Super Bowl. Primeramente, se explicitarán y vincularán dichas estrategias en otras obras de la artista para, en el siguiente epígrafe, particularizarlas y analizarlas gráficamente en nuestro caso de estudio.

[EE.1] Modelos y mapas urbanos

Es Devlin utiliza la escala urbana para contextualizar y argumentar algunas de sus producciones. En la obra de teatro *Ugly Lies The Bone* (2016) proyecta en una superficie curva, que sirve de fondo escénico, un mapa de Titusville (Florida), ciudad donde uno de los protagonistas vuelve tras ejercer como soldado en Afganistán. En *E.G.G.* (2018) Devlin realiza una instalación artística donde extruye una parte de Manhattan sobre una semiesfera elíptica cóncava que se torna envolvente al reflejarse sobre un espejo. El objetivo de la misma es publicitar dos torres de uso mixto, conocidas como *The XI*, diseñadas por Bjarke Ingels y Witkoff Group. En *Mask* (2018) es la ciudad de Londres, con su inconfundible río Támesis en el centro de un ovoide cóncavo iluminado, la que sirve de base para una narrativa antropocénica. Finalmente, destacar la instalación exhibida en la Pitzhanger Gallery de Londres *Memory Palace: A re-imagined model city map of the world* (2019), en la que Devlin moldea una ciudad imaginaria en torno a aquellos espacios y situaciones que considera cruciales

para entender y tensionar el mundo contemporáneo, mostrándose desde las cuevas sudafricanas origen del *Homo sapiens*, al parlamento sueco, lugar donde Greta Thunberg comenzaba su batalla contra el calentamiento global (figura 4). Esta utópica ciudad de color blanco impoluto que recorría la historia de la humanidad fue, por encima de otros *shows* musicales, la que más interesó a Dr. Dre en sus primeras conversaciones con Es Devlin¹⁹.

[EE.2] La ciudad como figuración y abstracción

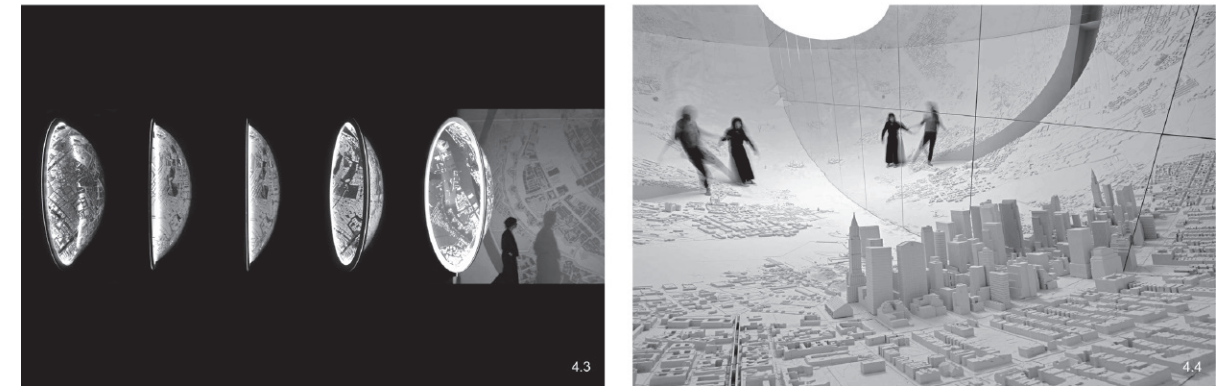
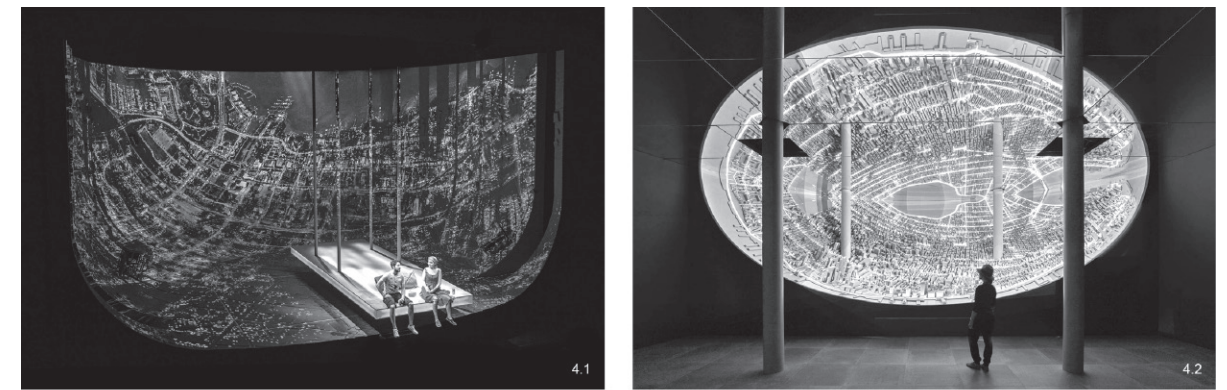
Desde una escala intermedia entre el mapa (territorio) y el cubo (domesticidad), Devlin utiliza abstracciones simbólicas para presentarnos una urbe cercana al cliché. En los conciertos protagonizados por The Weekend existe toda una imaginería de ciudades a través de *skylines*. En la Super Bowl de 2021, donde, bajo el mandato de Bruce Rodgers, Devlin estuvo implicada en el proceso creativo, se creó una ciudad de rascacielos que podría ser el *downtown* de cualquier ciudad estadounidense. De un modo similar, en su gira *After Hours til Dawn Stadium Tour* (2022), se vuelve a crear un *skyline*, pero esta vez basado tanto en construcciones de ficción cinematográficas como de edificios reales de ciudades americanas. A estas representaciones planas, a modo de fondo escénico, se le deben añadir aquellas escenografías donde la volumetría de sus famosos cubos conforma la propia ciudad. Destacamos la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Río de Janeiro en 2016, donde las cajas simulan una de las múltiples *favelas* existentes en las laderas de la ciudad (figura 5).

[EE.3] El cubo: Atomizar la escena, enmarcar al protagonista y presentar la identidad

Devlin comienza a trabajar con cubos cuando le encargan en 2003 su primera escenografía para un concierto, el de la banda de punk británico Wire. En ella, cada uno de los cuatro integrantes permanece dentro de su propio cubo -abierto al público-, mientras se proyectan diferentes partes de sus cuerpos, lo que provoca tanto una ato-

¹⁸ O'HAGAN, Andrew, op. cit. supra, nota 16.

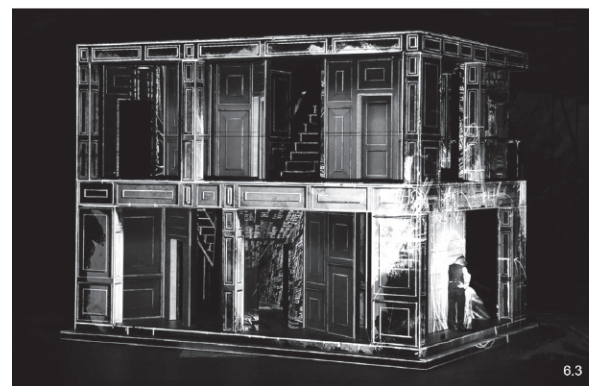
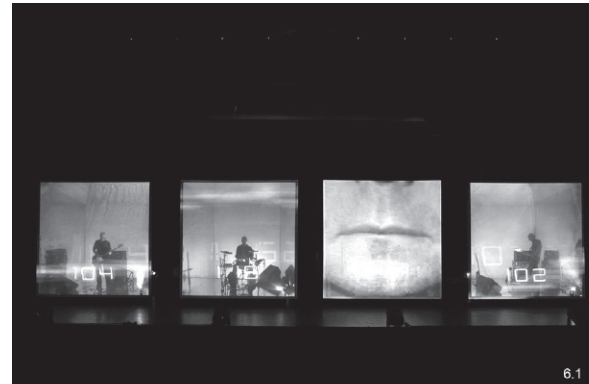
¹⁹ Nótese que en todos estos modelos hay una relación extremadamente simbólica con la ciudad, algo totalmente opuesto a la precisión espacial existente entre Compton y la escenografía construida.



mización de la escena como una mayor relevancia del individuo frente al grupo. El cubo se ha convertido en la seña de identidad de los diseños de Devlin, especialmente aquellos donde pasa a ser una caja de efectos especiales y superficiales que se habita desde la exterioridad. Sin embargo, la investigación se interesará por aquellos cubos que se abren al espectador, se habitan desde la interioridad y adquieren una dimensión doméstica, algo que ocurre con gran claridad en la obra teatral *Chimerica* (2013). Aquí Devlin utiliza un cubo giratorio que va desvelando distintos escenarios tan mínimos como ínti-

mos y lacónicos que son habitados por los actores. En la obra teatral *Don Giovanni* (2014) se usa la proyección de video para crear un cubo virtual en torno a la domesticidad laberíntica de ventanas, puertas y escaleras. En *Lehman Trilogy* (2018) una caja de vidrio, al más puro estilo modernista, sirve de escenario para narrar la crisis de Lehman Brothers desde una de las oficinas del banco con vistas a Manhattan. Este gusto por la interioridad del cubo, sus detalles, por una búsqueda de la identidad a partir de lo que aparece o se proyecta, volverá a aparecer en la Super Bowl.

6. 6.1. *Wire*, 2003; 6.2. *Chimera*, 2013; 6.3. *Don Giovanni*, 2014; y 6.4. *Lehman Trilogy*, 2018.
7. / 7.1. Dua Lipa en MTV Europe Music Awards de 2019. 7.2. Katy Perry en los premios Grammy de 2017.



6

[EE.4] *Dinámicas corporales: Armonía o subversión en la escena*

Las escenografías de las actuaciones musicales no solo se focalizan en la materialidad construida, sino que, junto con los coreógrafos, también son proyectadas las dinámicas corporales de los artistas. El escenario es habitado por un cuerpo múltiple, donde la multiplicidad indica la relación entre las partes, pero también reivindica la individualidad y autonomía de las mismas. Este cuerpo múltiple permanece y se desplaza tanto fuera como dentro

de los cubos, generándose unas geometrías inestables que van dando forma al proyecto²⁰. Devlin quiere que sus formas entren en acción, o siguiendo a la arquitecta estadounidense Keller Easterling, que la forma sea la acción²¹. Así, encontraremos dos patrones o geometrías principales entre bailarines, artistas y espacio escénico: geometrías armónicas y/o geometrías de subversión.

La actuación de Dua Lipa en los MTV Europe Music Awards de 2019 comienza con la cantante, vestida de negro, enmarcada en el centro de un cuadrado de color

20 BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2021, p. 49 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.

21 EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscú: Strelka Press, 2012.



7

amarillo, escoltada por treinta y cuatro bailarinas -también de amarillo- que se mimetizan con el fondo. Todas bailan con la artista londinense de una manera armónica. Radicalmente distinta es la actuación de Katy Perry para los premios Grammy de 2017. Devlin creó una escenografía para la canción *Chained to the Rhythm*, cuya temática es una crítica a la sociedad americana por la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos. Perry emerge de un cubo -en forma de casa- que se rodea de una valla que va creciendo en altura -como si de un muro se tratase- mientras la letra de la canción advierte que los estadounidenses viven en su propia burbuja. De repente, un cuerpo múltiple de bailarines emerge de la casa y la desmantelan, creándose un auténtico caos de cuerpos y fragmentos de la casa en movimiento (figura 7). Una geometría de la subversión que será replicada por Kendrick Lamar en la Super Bowl.

[EE.5] *La presencia en el lugar vs la retransmisión en directo para llegar a un público de masas*

Es Devlin es muy consciente de que los eventos que diseña no son únicamente para la audiencia que permanece físicamente en el recinto, sino que en el mundo contemporáneo toda situación acaba siendo retransmitida al exterior de una manera u otra²². Por un lado, nos encontramos que la mayoría de sus eventos son retransmitidos por televisión y plataformas digitales, pero, por el otro, Devlin destaca que la audiencia no parará de grabar a través de sus teléfonos móviles, asegurando que el teléfono pasa a ser un factor de diseño y que, si bien no se diseña para ellos, es una de las especies que componen la audiencia contemporánea²³. De este modo, nos encontramos ante tres tipos de audiencia: la física, la digital y

la híbrida, naciendo esta última de la audiencia física con sus dispositivos móviles. Esta consideración no es baladí, pues desde esta triple condición se generan los diseños de Devlin vinculados a conciertos televisados, siendo su ejemplo más representativo la Super Bowl 2022.

SUPER BOWL 2022: CARTOGRAFÍA ESCÉNICA DEL EVENTO

Explicitadas las cinco estrategias escénicas [EE] de mayor pertinencia para nuestro caso de estudio, nos desplazamos al descanso de la Super Bowl 2022 con la intención de examinarlas meticulosamente. Se seguirá cronológicamente el desarrollo del evento para mostrar mapas, dibujos y cartografías que analicen espacialmente esas estrategias cuyo fin es presentar, tanto a la audiencia física como a la virtual, la particular atmósfera de Compton.

Ensamblaje visible para la audiencia física

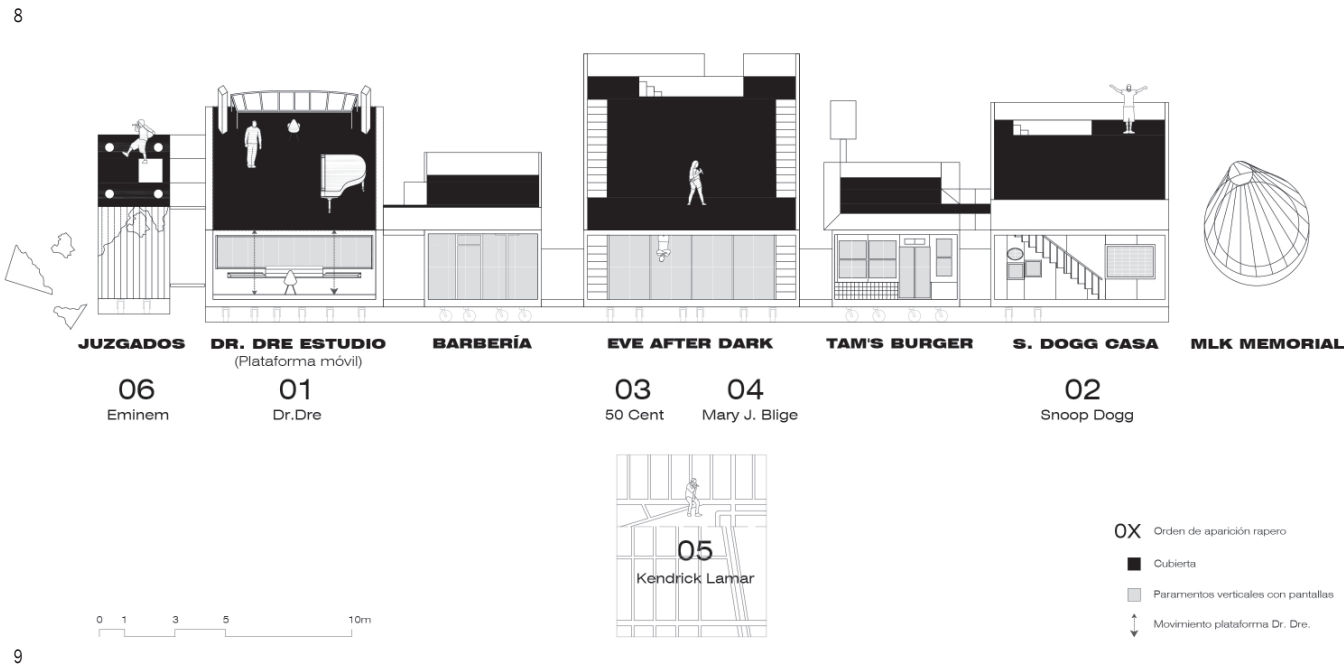
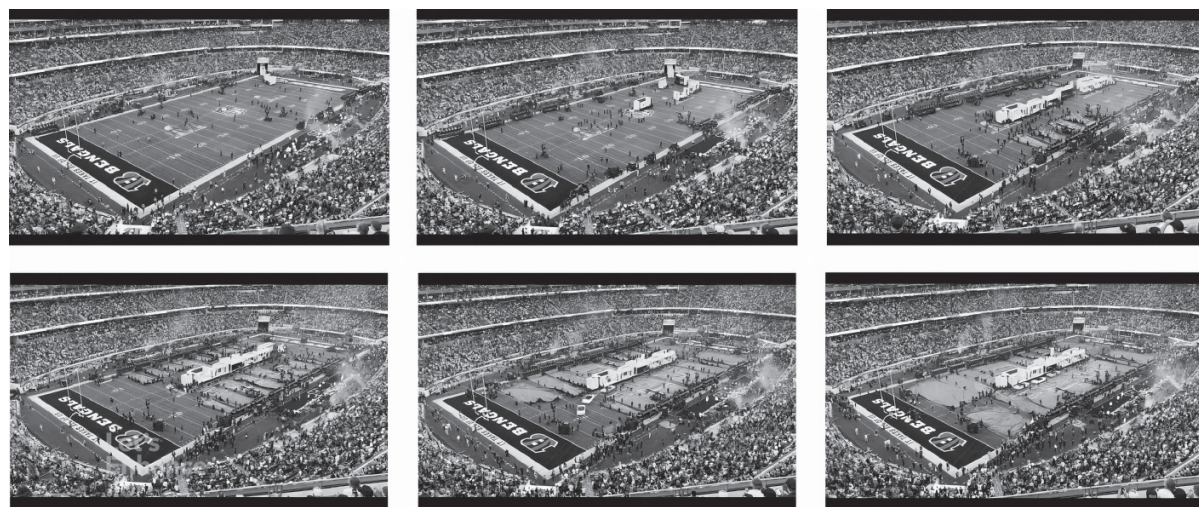
Una vez terminada la primera parte del encuentro, se dispone únicamente de 8 minutos para ensamblar el escenario sobre un césped que debía permanecer perfecto para la segunda parte, lo que muestra la magnitud humana, técnica y de coordinación del proyecto (figura 8). Los asistentes al estadio son los únicos testigos de este proceso, pues el resto del planeta está viendo los anuncios más caros del año.

Presentación del escenario: Dr. Dre, el mapa y la escala urbana de Compton

El espectáculo está patrocinado por Pepsi, por lo que, tras publicitarse, vemos una imagen satelital de la Tierra para, rápidamente, desplazarnos hacia Compton (*zoom*

22 SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Directora: Laura Sánchez Carrasco [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento Composición Arquitectónica, 2022 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://oa.upm.es/70718/>.

23 BARBA LOZANO, Candela, op. cit. supra, nota 20, p. 65.



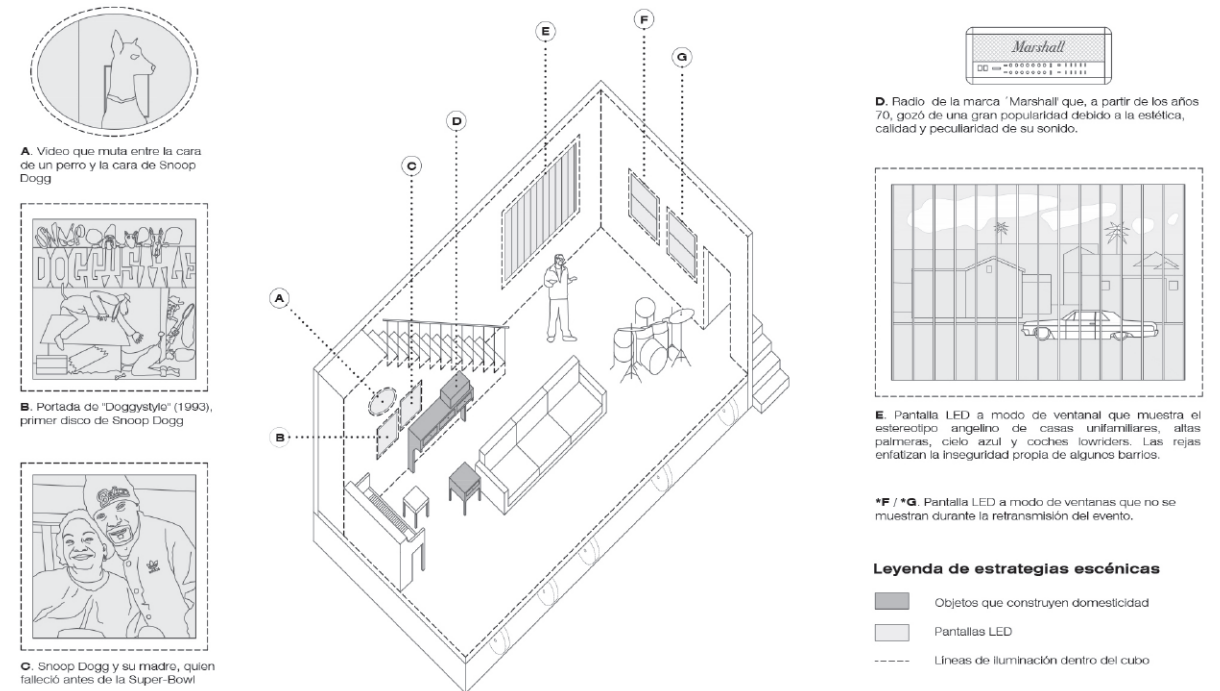
in). Tras mostrarse en un par de segundos la vida en sus calles, se vuelve a cambiar de escala (*zoom out*) y la trama urbana del suburbio angelino aparece proyectada en la mano de Dr. Dre. Una grabación, con una clara referencia a la obra *Power of Ten* de Charles y Ray Eames, que da comienzo a la señal en directo desde el estadio. Dr. Dre aparece sentado de espaldas ante una inmensa mesa de mezclas en la que todo es de color blanco. La plataforma donde está se va elevando y cuando llega a su tope se levanta de la silla y saluda al público. De fondo suena la base de la canción *The next episode*. El plano de la cámara se abre y aparece por primera vez la totalidad de la escenografía. Siete volúmenes de color blanco -cinco cubos flanqueados por dos monumentos de los que irán emergiendo los seis cantantes (figura 9)- se alinean

sobre una lona con la imagen aérea de Compton iluminado en la noche.

En estos primeros segundos televisados ya se muestran las estrategias escénicas vinculadas a los planos televisivos [EE.5], los mapas urbanos [EE.1] y a la ciudad como construcción abstracta y figurativa [EE.2], pues los cubos de poca altura enfatizan esa condición urbana -*sprawl*- tan propia de Los Ángeles y, por ende, de Compton.

La escala doméstica y afectiva del cubo: Snoop Dogg
Tras esta vista general, nos adentramos en la estrategia escénica vinculada a la interioridad doméstica del cubo [EE.3] de la mano de Snoop Dogg. El rapero, tras cantar unas barras de rap en la cubierta del volumen opuesto al de Dr. Dre, baja por unas escaleras hacia la recreación

- 8. Fotogramas del montaje del escenario en el SoFi Stadium en un lapso de 8 minutos.
- 9. Diagrama explicitando los volúmenes, el orden de aparición de los raperos y otros detalles.
- 10. Vista axonométrica y detalles de la casa-cubo de Snoop Dogg.



del salón de su casa. ¿Cómo se materializa esta domesticidad en la escenografía? Se sitúa un retrato suyo -que se transforma a los pocos segundos en un perro (de ahí su apodo, *dog*)²⁴-, una fotografía con su madre -fallecida unos meses antes-, la portada de su primer disco -*Doggystyle*-, y un sutil detalle arquitectónico: una ventana con rejas que advierte sobre la inseguridad de la zona. Tras la reja, una pantalla proyecta la típica escena urbana de Los Ángeles: palmeras, atardecer y coches tipo *lowrider* (que también aparecen en la escenografía), asociados a la cultura hip-hop desde los años setenta (figura 10).

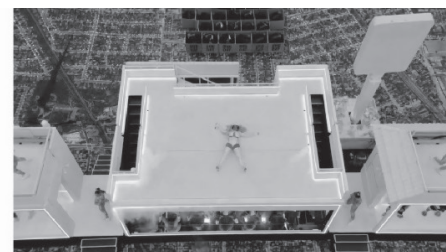
Eve After Dark: El cubo que cuenta los orígenes de Dr. Dre
Tras acabar de cantar, tanto Snoop Dog como Dr. Dre siguen caminando²⁵ y se encuentran en el volumen cen-

tral. Suben a la cubierta y se ve un cartel con el nombre "Eve After Dark". Nuevamente la estrategia escénica del cubo [EE.3], pero esta vez un cubo repleto de memoria al narrar los orígenes musicales de Dr. Dre. En 1979 este club abre en las afueras del condado de Los Ángeles -en la periferia de Compton-. Al gozar de una legalidad diferente, permanecía abierto hasta las 5 de la mañana, llegando a ser uno de los lugares más visitados por la clase alta angelina. Sin embargo, los fines de semana se convertía en el punto de reunión más destacado para la cultura hip-hop. Allí comenzó a rapear Ice Cube -quien, curiosamente, estudió arquitectura en Arizona- y a pinchar el joven Andre "Dr. Dre" Young. Con el tiempo, el local pasó a tener un estudio de grabación donde Dre, junto a raperos como Eazy-E

24 Nótese que dicho retrato *dinámico* es una reproducción tomada de su videoclip *What's My Name*.
25 Nótese que Dre pasa por uno de los cubos que es una barbería. El tema de las barberías en las ciudades americanas, especialmente en Los Ángeles y Nueva York, es algo a destacar, ya que están abiertas hasta altas horas de la madrugada y son entendidos como espacios comunitarios por muchos habitantes.



11



11. Izquierda: Snoop Dogg y Dr. Dre rapeando sobre la cubierta del volumen *Eve After Dark*. Centro: 50 Cent cantando dentro del *Eve After Dark*. Derecha: Mary J. Blige tras tirarse al suelo de la cubierta del *Eve After Dark*.

12. Cartografías de la actuación de Kendrick Lamar acompañado de veintinueve bailarines.

y el propio Ice-Cube, dieron luz al género *gangsta rap* en la costa oeste²⁶.

Tras ellos, aparece el rapero 50 Cent colgado boca-bajo del techo del *Eve After Dark* cantando *In da club*. El interior del cubo, cuyas superficies se tornan pantallas y los cuerpos danzantes bailan con cierta anarquía [EE.4], adquiere la atmósfera de lo que habría sido esa discoteca, con paredes de ladrillo visto, durante los años ochenta. La siguiente actuación vuelve a la cubierta, donde la cantante de R&B Mary J. Blige termina su *performance* desplomándose al suelo tras cantar *No more drama* y escucharse un sonido muy similar a un disparo. Una clara alusión a la violencia racial y policial existente en los EE.UU. (figura 11).

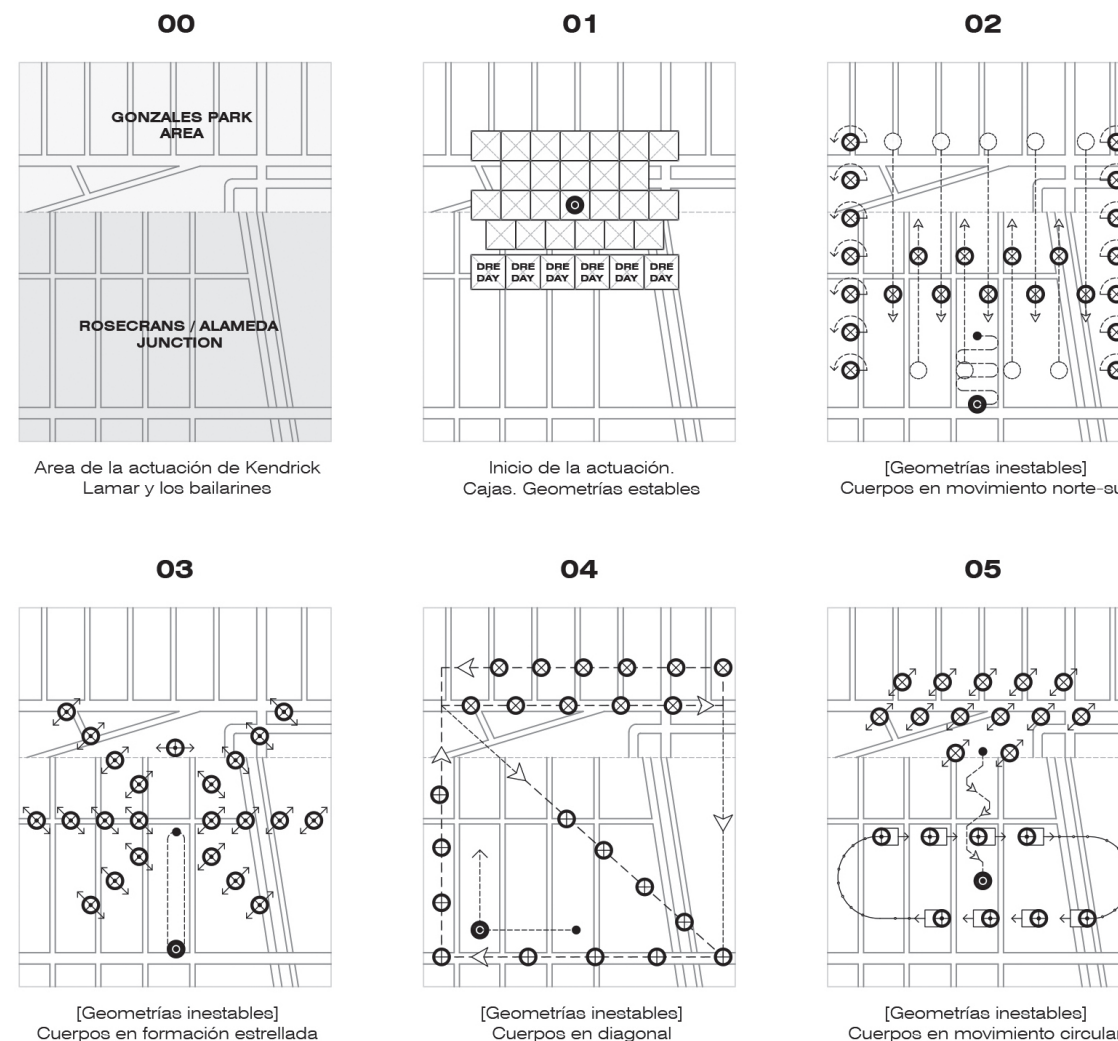
Kendrick Lamar y Compton: La malla urbana vs los cuerpos rebeldes

Acompañado del sonido de un helicóptero, se nos muestra un plano picado donde treinta cajas de cartón, distribuidas en cinco filas, se superponen sobre la dura trama urbana de Compton. “Una red de cajas de cartón en las calles es una acertada evocación del urbanismo de Los Ángeles en 2022”²⁷. De la caja central emerge Kendrick Lamar, quien comenzará a cantar junto con veintinueve bailarines vestidos de color negro.

Se trata de la única actuación sobre la inmensa lona serigrafada²⁸ que conecta varias zonas de Compton. En el cuadrado donde Lamar desarrolla su actuación aparece la calle más icónica de Compton: la Rosecrans Avenue o gran avenida del Hip-Hop. Lamar nombra múltiples veces en sus canciones la Rosecrans Avenue. En su álbum *Good kid, m.A.A.d. city*, la canción “Compton”, que firma junto con Dr. Dre, tiene el siguiente estribillo: “*Compton, Compton, no hay ninguna ciudad como la mía*”. “*Ven a ver el chirrido de neumáticos, a la ambulancia, a la policía / ¿No quieres pasar un fin de semana en Rosecrans, negro? / el caqui (pantalón) se arruga, el crimen aumenta en Rosecrans*”²⁹.

Kendrick Lamar pasó su infancia y adolescencia en Compton, a diez minutos a pie de un Tam’s Burguers que, situado en 1904, West Rosecrans, es uno de los siete volúmenes representados. Esta hamburguesería también aparece en algunas de sus canciones -*Element*- y es un lugar muy vinculado al rapero. Allí, a la edad de 8 años, fue testigo por segunda vez de un asesinato, y en su cubierta presentó en 2015 su línea de zapatillas para la marca Reebok.

Kendrick Lamar, en contraposición a la blancura del montaje, se viste de negro y lleva un guante de ese mismo color en su mano derecha mientras canta “All right”.



Leyenda

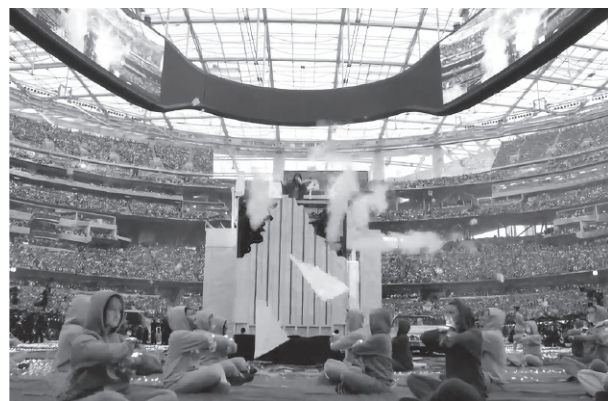
- | | | |
|---------------------------------------|---|-------------------------------|
| Cuerpos | Movimientos (del cuerpo en sitio fijo) | Desplazamientos |
| ● Kendrick Lamar | ⊗ Vueltas | --- Desplazamiento individual |
| ● Kendrick Lamar al iniciar la escena | ⊗ Bailar | --- Desplazamiento colectivo |
| ⊗ Bailarines | ⊗ Levantarse del suelo y bailar | ⊗ Cojear |
| ○ Bailarines al iniciar la escena | ⊗ Arrastrarse, levantarse y bailar | --- Arrastrarse en el suelo |

12

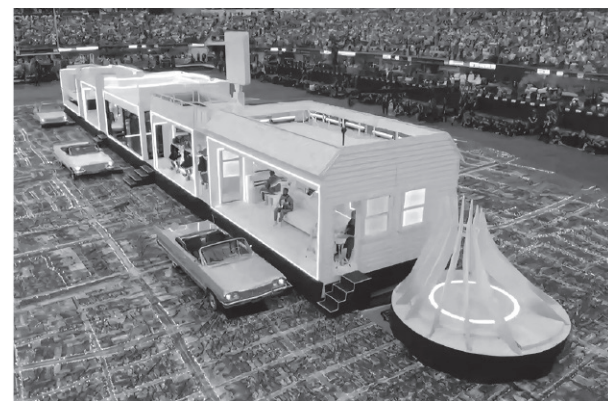
Esta canción forma parte de su álbum de 2015 *To Pimp a Butterfly* y se ha convertido en un himno a recitar en todas las manifestaciones de los Estados Unidos por casos de homicidio y violencia policial hacia afroamericanos. Cuando Kendrick rapea “*Wanna kill us dead in the street for sure*” [Seguro que nos quieren matar en las calles],

la coreografía deja de seguir la trama perpendicular de Compton y hace una diagonal que no respeta el trazado regular y regulador de la ciudad, situación que la retransmisión en vivo recoge a la perfección, ya que la cámara va mostrando constantemente planos picados casi perpendiculares al suelo. La cartografía de esta coreografía

13. Izquierda: Eminem apareciendo en el "Juzgado" tras explotar su fachada. Izquierda: Vista general en la que destaca el monumento a MLK de Harold Williams.
14. Cartografía de los planos televisivos.



13



hace visible cómo los bailarines comienzan en armonía con la trama de la ciudad para, finalmente, profanarla [EE.4] (figura 12).

Eminem y Harold Williams. Los Juzgados y el Memorial de Martin Luther King

Tras Kendrick, emerge la voz de Eminem, el rapero que, descubierto por Dr. Dre, se convirtió en un icono cultural durante los primeros años del siglo XXI. Eminem está encerrado en un cubo que representa a los Juzgados de Compton. Desde allí empieza a recitar algunas barras de la canción *Forgot About Dre* para, de repente, y tras hacer estallar la fachada del cubo en mil pedazos, aparecer en la cubierta del mismo³⁰. Acción que nuevamente enfatiza la constante lucha de los cuerpos rebeldes de Compton contra lo normado.

Tanto los Juzgados como el monumento a Martin Luther King (MLK) -en el extremo opuesto de la escena (figura 13)- fueron diseñados por Harold Louis Williams, el noveno arquitecto afroamericano con licencia en California en 1958. Williams, consciente del racismo imperante, fundó y presidió durante la década de los sesenta la Asociación Minoritaria de Arquitectos y Planeadores

del Sur de California (MAP)³¹, con la intención de luchar contra las políticas discriminatorias que limitaban, cuando no impedían, la participación de arquitectos de minorías raciales en la profesión. Asimismo, el monumento a MLK fue construido en 1977 por el propio Williams y el escultor canadiense Gerald Gladstone. La forma intenta emular una montaña en honor a la famosa frase que MLK dijo en Memphis en su profético discurso del 3 de abril de 1968: "Nos esperan días difíciles. Pero a mí ya me da igual, porque he estado en la cima de la montaña, he visto la Tierra Prometida. Puede que no llegue allí con vosotros". Al día siguiente fue asesinado. En la base de la escultura aparece escrito: "La injusticia en cualquier lugar es una amenaza para la justicia en cualquier lugar". Estos dos monumentos hacen que la escenografía no se quede en el cliché o la figuración [EE.2], sino que se desplace a la extrema realidad de Compton.

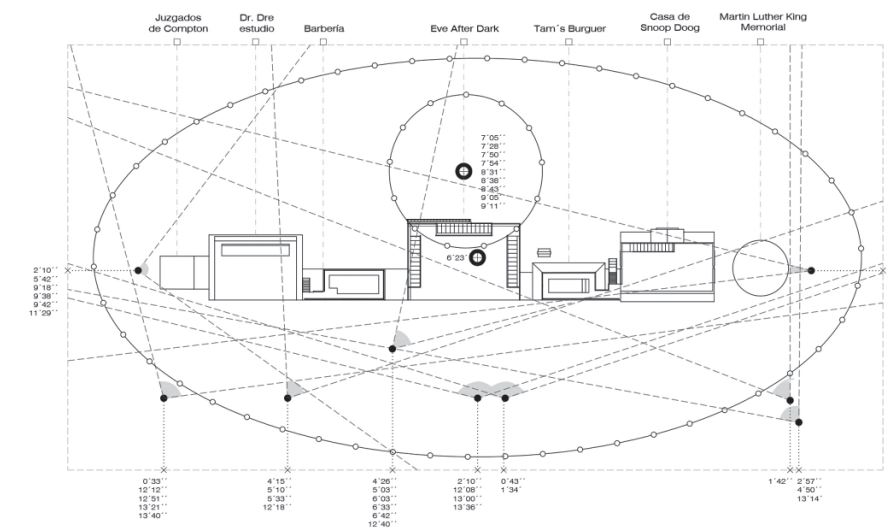
El fin del show: Cartografía de planos televisivos

Para poner final al espectáculo, todos los artistas van hacia la cubierta del cubo central, el Eve After Dark. Tras inmortalizar las cámaras ese momento, finaliza la emisión en directo y el show televisivo se cierra con un montaje de

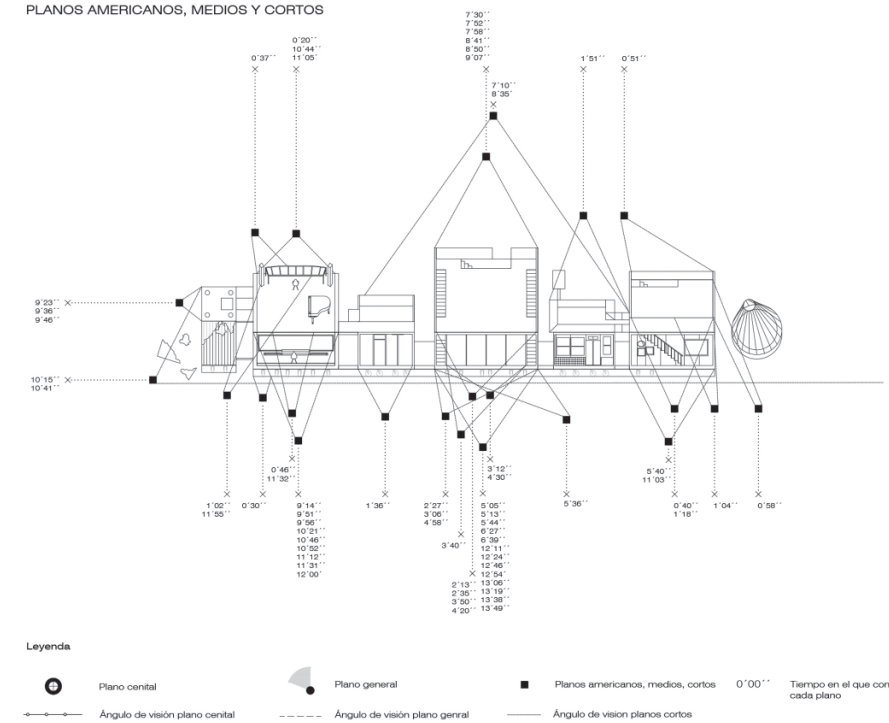
30 A continuación, Eminem comienza a cantar *Lose Yourself*, la primera canción de rap en conseguir un premio Oscar a la mejor banda sonora original en 2002.

31 Además de MAP, Williams, junto con otros arquitectos afroamericanos, fundó The National Organization of Minority Architects (NOMA) en 1971, la cual sigue vigente en los EE.UU.

PLANOS GENERALES Y CENTIALES



PLANOS AMERICANOS, MEDIOS Y CORTOS



14

Dr. Dre, sobre la cubierta del Sofi Stadium, admirando la ciudad de Los Ángeles rendida a sus pies.

En última instancia, la investigación quiere visibilizar la relevancia de la retransmisión televisada, pues la gran particularidad de este evento es que fue visto en directo por 208 millones de personas. Esto hace que una de las principales estrategias espaciales implementadas por

Devlin sea la selección de planos y su precisa concateñación para el producto televisado, ya que no solo es la audiencia física, sino la virtual, la que ha de disfrutar del evento intensamente [EE.5]. Con la intención de visibilizar esta situación, se ha realizado una cartografía de los planos utilizados por las cámaras, distinguiendo su temporalidad, posición y ángulo de visión (figura 14).

En la cartografía superior se han localizado los planos cenitales (existiendo dos con diferente alcance) y generales, que solo se sitúan en el lado del escenario correspondiente a la apertura de los cubos. En la cartografía inferior se han posicionado los planos americanos, medios y cortos, existentes alrededor de todo el escenario. Cabe destacar cómo el cubo del Eve After Dark, el del estudio de Dr. Dre y el de la casa de Snoop Dogg son los que más planos acogen, mientras que el memorial MLK no tiene ninguno, y tanto Tam's Burguer como la barbería pasan ciertamente desapercibidos con una sola toma. Esta cartografía enfatiza una dimensión propia y compleja de las escenografías contemporáneas, pues ya no es solo el diseño de la escena, sino de qué manera y qué fragmentos de la misma se muestran a un público de masas.

CONCLUSIONES

A través del espacio dramático construido en el descanso de la final de la Super Bowl del año 2022, este artículo ha evidenciado las estrategias escénicas diseñadas e implementadas por Es Devlin con el fin de trasladar las complejas dinámicas de la ciudad de Compton al escenario y, en consecuencia, a la audiencia tanto física como virtual que siguió el evento. El trabajo ha presentado la evolución de Compton -de modelo ideal a ciudad prohibida que encontró en el hip-hop su medio de expresión crítica- con el fin de encuadrar tanto la novedad como la pertinencia de su presencia en un espectáculo dirigido a un público masivo.

Financiación:

Este artículo es resultado del programa postdoctoral "Margarita Salas-UPM" del Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU [UP2021-035].

La investigación ha revelado cinco estrategias escénicas habituales en los diseños de Es Devlin, considerándolas capitales en la escenografía para la Super Bowl. Se han analizado la implementación de modelos y mapas urbanos, una concepción figurativa y abstracta de la ciudad, la función íntima e identitaria de los cubos, las dinámicas corporales que fluctúan entre la armonía y la subversión, y las particularidades que supone la retransmisión televisada en este tipo de eventos. Para dicho análisis se han realizado mapas, dibujos y cartografías que han detallado cómo, más allá de las construcciones físicas y materiales, la ciudad de Compton se construye desde una espacialidad derivada de la memoria y las relaciones tanto personales como grupales en torno al conflicto que los raperos explicitan en las letras de sus canciones. No es casual que toda la superficie escénica, incluso altavoces o instrumentos, sea blanca. Es la ocupación por parte de la población afroamericana de todas aquellas espacialidades que les habían sido prohibidas. Una conquista del color que es una estética, pero también la metáfora de una política de segregación racial.

Finalmente, cabe enfatizar cómo esta escenografía nos puede hacer reflexionar sobre la importancia, ya no solo de la superficie con sus formas y estéticas, muchas veces banales, sino del contexto, a través de los cuerpos rebeldes y sus historias mediante medios subversivos como el rap, a la hora de narrar, criticar o proyectar la espacialidad contemporánea, ya sea desde la escenografía, la arquitectura o el urbanismo. ■

Bibliografía citada

- BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2021 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.
- BAUWEL, Sofie van; KRIJNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. En: *Media and Communication* [en línea]. Lisboa: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, n.º 3, pp. 209-217 [consulta: 14-04-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.
- CHANG, Jeff. *Can't stop. Won't stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press, 2005.
- DEVLIN, Es. *Superbowl Half Time Show 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>.
- EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscú: Strelka Press, 2012.
- O'HAGAN, Andrew. Imaginary Spaces. Es Devlin and the psychology of the stage. En: *The New Yorker* [en línea]. Nueva York: Nast Publications, marzo de 2016 [consulta 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.
- MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. En: *Los Angeles Times*, 23-09-1973, sec. 10, 1, 18.
- PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. *Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion*, Porto: CEAA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.
- LAMAR, Kendrick. DAMN. En: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [consulta: 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.
- REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. En: *Journal of Communication* [en línea]., Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 11 25, n.º 251, p. 31 [consulta: 13-04-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.
- ROBERTS, Randal. *Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop's Main Street* [en línea]. En: *Orlando Sentinel* [en línea]. Orlando: Tribune Company, enero 2018 [consulta 13-04-2023]. Disponible en: <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118-htlstory.html>.
- ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
- SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Directora: Laura Sánchez Carrasco [en línea]. Trabajo Fin de Grado. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento Composición Arquitectónica, 2022 [consulta: 14-04-2023]. Disponible en: <https://oa.upm.es/70718/>.
- SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. En: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, septiembre 2004, vol. 56, n.º 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp. 583-605. ISSN: 0003-0678.

Víctor Cano-Ciborro (Madrid, 1987). Arquitecto, Máster y Doctor (sobresaliente *cum laude* y Premio Extraordinario 2020/21) por la ETSAM, UPM. Ha impartido docencia en Architectural Association -AA-, Londres, CEPT-University, Ahmedabad (India) y Universidad de las Américas, Quito (Ecuador). Asimismo, ha sido investigador visitante pre-doctoral en la universidad de California, Berkeley, y actualmente investigador post-doctoral en The New School, Nueva York, gracias a su contrato Margarita Salas con la UPM. Su línea de investigación se focaliza en el análisis cartográfico de aquellos territorios conflictivos y situaciones disidentes protagonizadas por cuerpos usualmente ignorados en los procesos arquitectónicos y urbanos. Es cofundador del colectivo Arquitectura Subalterna, cuyos proyectos han sido exhibidos en el Pabellón español de la Bienal de Venecia de Arquitectura 2016 y 2018, Future Architecture Platform 2017 o XX Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2017.

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 (0000-0002-2199-4273)

p.105 THE SUPER BOWL 2022: CITY, ARCHITECTURE, AND STAGE

The Super Bowl is the most-watched sporting event on the planet. Since 1967, two American football teams have played this final in either January or February to decide which is the national champion. In 2022, the year of the case study at hand, Super Bowl LVI was watched by more than 208 million people around the world, and CNN, the television network that owns the rights, earned between 6.5 and 7 million dollars for every 30 seconds of advertising. In this context, the halftime show was born, in which a musical performance occurs during the game's halftime interval. Annually, interest in the halftime is growing, attracting not only the attention of spectators but also of artists and academics¹, because, as Michael R. Real points out, the Super Bowl "reveals specific cultural values proper to American institutions and ideology."²

In 2022, the final took place in Los Angeles (LA), the protagonist was the rapper and DJ Dr. Dre³, and the theme revolved around the city of Compton, known for being one of the most stigmatized territories in the United States but also the birthplace of many of the rappers who currently dominate the American and international scene. The halftime event featured Dr. Dre himself, Snoop Dogg, 50 Cent, Mary J. Blige, Kendrick Lamar, and Eminem, who moved through a series of constructions-typical of Compton and linked to the history of rap-placed over a huge, illuminated nighttime image of the neighborhood. Designed by British artist and set designer Es Devlin, the 2022 halftime at SoFi Stadium in Los Angeles was not only a musical show but a performance that combined, at very different scales, the notions of city, architecture, and stage through Compton, a no-go zone⁴ defined by its very specific and conflictive spatiality and its rebellious bodies in the form of rappers. It was the first time in the history of the Super Bowl that the scenography-and what it represented, in this case a city and its inhabitants-became as or more important than the guest stars themselves.

p.106

This article will approach this ephemeral construction with a very direct objective: to spatially delimit and analyze the different scenographic strategies used by Es Devlin in order to introduce the audience-both those present and those watching remotely through digital devices-to the very specific atmosphere of Compton, a city in Los Angeles County that is also a suburb of Los Angeles itself. The aim is to show how the implementation of a neighborhood or city in a set design is not only the mere reproduction of the physical space and its superficial aesthetics but requires spatial dimensions and strategies sensitive to the bodies, movements, memories, and intangible relationships built around it.

First, a historiographic approach will be taken with the intention of contextualizing Compton; then, five stage strategies (SS) developed by Es Devlin in previous endeavors will be selected and exemplified in order to finally identify and graphically analyze-through rigorous maps, drawings, and cartographies-those strategies in the stage built for the Super Bowl 2022.

THE SET'S CONTENT: THE COMPTON NEIGHBORHOOD

From model neighborhood to forbidden neighborhood

The dramatic space built for the Super Bowl halftime at SoFi Stadium would be difficult to understand without a rapprochement with Compton, since its history is one of the most eloquent examples of the process of racial segregation suffered by the African American population in the United States (Figure 1).

From 1920 to 1950, Compton, located in the southern heart of Los Angeles County, became the ideal model of a Californian city where the working class enjoyed a quality of life never before seen. In 1952, it was awarded the "All-American Cities Award" by the National Civic League⁵, recognizing it as one of the eleven most civic-minded, committed, and inclusive cities in the United States. These alleged values masked a racially segregated city⁶, as the African American community's inability to access housing had been normalized and celebrated. A common slogan in Compton was: "Keep the Negroes North of 130th Street," a clear reference to the racial boundaries that had been established.

The situation began to change between 1948 and 1953, when the supreme court struck down racial restrictions on housing. This was understood by the white inhabitants of Compton as a real threat; therefore, they began to sell their properties. If in 1950 the African-American population in the area was 5%, in 1960 it reached 40%.⁷ In 1965, the famous riots in the stigmatized neighborhood of Watts-bordering the north of Compton, with an almost 100% African-American population and extreme levels of poverty, delinquency, and crime-caused the few white people who still remained in the neighborhood to abandon their homes. This, coupled with the deindustrialization of Los Angeles, meant that more than a third of Compton's residents were unemployed by the early 1970s⁸, and a process of total abandonment was visible on the streets and in local businesses. Young people, lacking opportunities, began to join various street gangs.⁹ Compton alone had more gang members than in all the other cities in Los Angeles County combined. In 1973, the *Los Angeles Times* defined the neighborhood as a "ghetto of poverty, crime, gang violence, unemployment, and blight"¹⁰ (Figure 2).

p.107

Dr. Dre and Kendrick Lamar

In 1988, the group NWA (Niggas With Attitude)¹¹, formed by five young men born and raised in Compton, Dr. Dre, Eazy-E, Ice Cube, DJ Yella, and MC Ren¹², released their album *Straight Outta Compton*. The album was quickly banned from radio stations and the MTV television network-the only one at the time that broadcast rap-because its lyrics described in a very raw and unfiltered way what was happening in the neighborhood. The agonizing plight gave rise to rap music emerging and consolidating itself as an accessible means of expression capable of conveying and making visible the harsh reality that young people were experiencing in the streets. New groups and rappers were surfacing from Compton, conquering not only the music scene but also the audiovisual scene.¹³ In this context of rebellious bodies, Kendrick Lamar emerges, considered by both specialized critics and the general public the best rapper of our present times.

In 2018 Lamar was the first rap singer to win the Pulitzer Prize for his album *DAMN*, described as "a virtuosic song collection unified by its vernacular authenticity and rhythmic dynamism that offers affecting vignettes capturing the complexity of modern African-American life."¹⁴ Kendrick was born and raised on 137th Street in the troubled Los Angeles suburb, less than a 10-minute walk from Tam's Burgers and Rosecrans Avenue-or the grand avenue of Hip-Hop¹⁵-two of the most prominent spaces on the Super Bowl 2022 stage (Figure 3). In 2012, he released his first major album, *Good Kid, MAAD City*, on Dr. Dre's label. The title, in clear reference to the city of Compton, united its two most renowned artists.

ES DEVLIN: FIVE STAGING STRATEGIES TO BUILD THE CITY'S AMBIENCE

Now that the complexities of Compton-the main element to visualize on the stage-and of Dr. Dre and Kendrick Lamar-two of its most prominent inhabitants and performers in the event-have been very briefly explained, we move on to Es Devlin, who designed and materialized this dramatic space. She is considered the highest-profile stage designer of the last decade, having designed stages for celebrities such as Kanye West, U2, Lady Gaga, and Adele. Devlin insists that "a stage setting is not a background, it is an environment"¹⁶ with an intrinsic dynamism.¹⁷ Therefore, her constructions do not seek to perfectly reproduce the physical-material context but to create the optimal spatial and atmospheric conditions for the audience to be able to receive the information that the artists wish to communicate. This is what she said when the idea of a scenography that consisted only in the mere reproduction or tracing of a space was suggested to her: "England is full of people who will create exactly that room, or execute the detail, way better than I can. Instead, my obsession is to put an audience in an appropriate frame of mind to receive the play."¹⁸ So what stage strategies (SS) are designed and implemented for the construction of these atmospheres? An analysis of her work evidences a vast collection of resources, but for this research only five eminently architectural, urban, and corporeal strategies have been selected in relation to the design for the Super Bowl. First, these strategies will be made explicit and linked to other work by the artist in order to, in the following section, go into detail about them and analyze them graphically in our case study.

[SS.1] Urban Models and Maps

Es Devlin uses urban scale to contextualize and provide a plot to some of her productions. In the play *Ugly Lies the Bone* (2016), she projects a map of Titusville (Florida), a city where one of the protagonists returns after serving as a soldier in Afghanistan, onto a curved surface, which serves as a stage backdrop. For her art installation *EGG* (2018), Devlin extrudes a part of Manhattan onto a concave elliptical hemisphere that becomes all-encompassing when reflected on a mirror. Its purpose is to advertise two mixed-use towers, known as *The XI*, designed by Bjarke Ingels and the Witkoff Group. In *Mask* (2018), it is the city of London-with its unmistakable River Thames at the center of an illuminated concave ovoid-that serves as the basis for an anthropocentric narrative. The final piece to be highlighted here is *Memory Palace: a re-imagined model city map of the world* (2019), an installation exhibited at the Pitzhanger Gallery in London, in which Devlin molds an imaginary city around those spaces and situations she considers crucial to understanding and putting pressure on the contemporary world. It shows everything from the southern African caves in which *Homo sapiens* originated to the Swedish parliament where Greta Thunberg began her battle against global warming (Figure 4). This utopian city of pristine white that traverses the history of humanity was, above all other musical shows, the one that most interested Dr. Dre in his first conversations with Es Devlin.¹⁹

[SS.2] The city: figuration and abstraction

From an intermediate scale between the map (territory) and the cube (domesticity), Devlin uses symbolic abstractions to present an almost clichéd city. At the Super Bowl 2021, where, under Bruce Rodgers, Devlin participated in the creative process, a city of skyscrapers was created that could be the downtown of any American city. Similarly, in the concerts starring The Weekend, there exists an entire imagery of cities through skylines. On their *After Hours* *til*

Dawn stadium tour (2022), a skyline is again created, but this time based on both fictional cinematic constructions and real buildings of American cities. To these flat representations, used as a stage backdrop, we must add those scenographies where the volumetrics of her famous cubes make up the city itself. We highlight the opening ceremony of the Olympic Games in Rio de Janeiro in 2016, where the boxes simulate one of the multiple *favelas* existing on the hillsides of the city (Figure 5).

[SS.3] *The cube: atomizing the stage, framing the protagonist, and presenting the identity*

p.111 Devlin began working with cubes when she was commissioned in 2003 to create her first set design for a concert, that of the British punk band Wire. In it, each of the four members remains inside his own cube that faces the audience, while various parts of their bodies are projected, which causes both an atomization of the scene and a greater relevance of each individual rather than the group. The cube has become the hallmark of Devlin's designs, especially those where it becomes a box of special and superficial effects that is inhabited from the outside. However, this research will be interested in those cubes that open up to the viewer, are inhabited from the inside, and acquire a domestic dimension, something that occurs with great clarity in the theatrical work *Chimerica* (2013). Here Devlin uses a rotating cube that unveils different settings that are minimal, intimate, and laconic, and are inhabited by the actors. In the theatrical work *Don Giovanni* (2014), video projection is used to create a virtual cube around the labyrinthine domesticity of windows, doors, and stairs. In *The Lehman Trilogy* (2018), a glass box, in the purest modernist style, serves as a stage to narrate the Lehman Brothers' crisis at one of the bank's offices overlooking Manhattan. This taste for the interiority of the cube and its details, and for a search for identity from what appears or is projected, would reappear in the Super Bowl 2022.

p.112 [SS.4] *Body dynamics: harmony or subversion on the stage*

The scenographies of musical performances not only focus on the constructed materiality but, along with the choreographers, the bodily dynamics of the performers are also projected. The stage is inhabited by a multiple body, where the multiplicity indicates the relationship between the parts but also reclaims their individuality and autonomy. This multiple body remains and moves both outside and inside the cubes, generating unstable geometries that give shape to the project.²⁰ Devlin wants her forms to enter into action, or following the American architect Keller Easterling, wants the form to be the action.²¹ Thus, we will find two main patterns or geometries between dancers, artists, and stage space: harmonic geometries and/or geometries of subversion.

p.113 Dua Lipa's performance at the 2019 MTV Europe Music Awards begins with the singer dressed in black and framed in the center of a yellow square. She is escorted by thirty-four dancers-also in yellow-who are camouflaged against the background and dance with the London artist in a harmonious way. Radically different is Katy Perry's performance for the 2017 Grammy Awards. Devlin created a set design for the song *Chained to the Rhythm*, the theme of which is a critique of American society concerning the election of Donald Trump as President of the United States. Perry emerges from a cube in the shape of a house that is surrounded by a fence that grows in height as if it were a wall, while the lyrics of the song warn that Americans live in their own bubble. Suddenly, a multiple body of dancers emerges from the house and dismantles it, creating a mess of bodies and fragments of the house in motion (Figure 7). This geometry of subversion would be replicated by Kendrick Lamar at Super Bowl LVI.

[SS.5] *On-site presence vs. live broadcasting to reach a mass audience*

Es Devlin is well aware that the events she designs are not only for the audience members who are physically at the venue but, in the contemporary world, every situation ends up being retransmitted to the outside world in one way or another.²² On the one hand, we find that most of her events are broadcast on television and digital platforms, but, on the other hand, Devlin highlights that audience members will not stop recording through their cell phones. She states that the phone has become a design factor, although the show is not designed for it, and that it is one of the *species* that make up the contemporary audience.²³ Thus, we are faced with three types of audience: the physical, the digital, and the hybrid, the latter being born of the physical audience with their mobile devices. This consideration is not trivial, since Devlin's designs linked to televised concerts are generated from this triple condition, the most characteristic example being the Super Bowl 2022.

SUPER BOWL 2022: STAGE MAPPING FOR THE EVENT

Having explained the five stage strategies (SS) of greatest relevance to our case study, we move to the halftime show of the Super Bowl 2022 with the intention of examining the strategies meticulously. The event's development will be followed chronologically to show maps, drawings, and cartographies that spatially analyze those strategies whose purpose is to present, both to physical and virtual audience members, Compton's idiosyncratic atmosphere.

Visible assembly for the physical audience

Once the first half of the match is over, only 8 minutes are allotted to assemble the stage on a field that has to remain perfect for the second half, exemplifying the human, technical, and coordination magnitude of the project (Figure 8). The stadium attendees are the only witnesses to this process, as the rest of the planet is watching the most expensive commercials of the year.

Introducing the stage: Dr. Dre, the map, and the urban scale of Compton

After advertising by Pepsi, the show's sponsor, we see a satellite image of the Earth that quickly zooms in to show Compton. After a couple of seconds of being shown life on the streets, we change scale again (zooming out) and the urban fabric of the Los Angeles suburb appears projected on Dr. Dre's hand. This footage, with a clear reference to Charles and Ray Eames' Power of Ten, initiates the live feed from the stadium. Dr. Dre appears seated with his back to a huge mixing desk where everything is white. The platform on which he stands rises and when it has fully risen, he gets up from his chair and waves to the audience. In the background, the base of the song The Next Episode is heard. The camera shot widens and the entire set appears for the first time. Seven white components-five cuboids flanked by two monuments from which the six singers will emerge (Figure 9)-are lined up on a floor covering with an aerial image of Compton illuminated at night. p.114

These first televised seconds already show the stage strategies linked to the television shots [SS.5], urban maps [SS.1], and the city as an abstract and figurative construction [SS.2], since the short cuboids emphasize that urban condition (sprawl) so typical of Los Angeles and, therefore, of Compton.

The domestic and affective scale of the cube: Snoop Dogg

After this overview, we enter into the stage strategy linked to the domestic interiority of the cube [SS.3], or in this case cuboid, with the help of Snoop Dogg. After rapping some bars on the rooftop of the cuboid opposite Dr. Dre's, the rapper descends some stairs to the recreational space of the living room in his house. How does this domesticity materialize in the scenography? There is a portrait of him, which transforms a few seconds later into a dog (a nod to his nickname, Dogg)²⁴, a photograph with his mother, who died a few months earlier, the cover of his first album *Doggystyle*, and a subtle architectural detail: a barred window that alerts us about the area's lack of security. Behind the bars, a screen projects a typical Los Angeles urban scene: palm trees, sunset, and lowrider cars (which also appear in the set design), associated with hip-hop culture since the 1970s (Figure 10). p.115

Eve After Dark: the cube that narrates the origins of Dr. Dre

After finishing singing, both Snoop Dog and Dr. Dre continue walking²⁵ and find themselves at the central cuboid. They walk up to the rooftop and a sign with the name "Eve After Dark" is visible. Again, the cuboid [SS.3] stage strategy is used, but this time the cuboid is replete with memory as Dr. Dre's musical origins are narrated. In 1979, this club opened in the outskirts of Los Angeles County-the outskirts of Compton-and, enjoying a different legality, it remained open until 5 a.m., becoming one of the most visited places by the upper class of Los Angeles. However, on weekends it became the most prominent meeting point for the hip-hop culture. Ice Cube-who, curiously enough, studied architecture in Arizona-started rapping there, and the young Andre "Dr. Dre" Young began to DJ there. Eventually, the place became a recording studio where Dre, along with rappers like Eazy-E and Ice-Cube himself, gave birth to the *gangsta rap* genre on the West Coast.²⁶ p.116

Behind them, the rapper 50 Cent appears hanging upside down from the ceiling of Eve After Dark singing *In Da Club*. The interior of the cuboid, whose surfaces become screens and the dancing bodies move with a certain anarchy [SS.4], takes on the atmosphere that this nightclub would have had during the eighties, with its exposed brick walls. The next performance returns to the rooftops, where R&B singer Mary J. Blige ends her performance by falling to the floor after singing *No More Drama*, and a sound very similar to a gunshot is heard, a clear allusion to the existing racial and police violence in the U.S. (Figure 11).

Kendrick Lamar and Compton: the urban grid vs. rebel bodies

Accompanied by the sound of a helicopter, we are shown a high-angle shot where thirty cardboard boxes, divided into five rows, are superimposed over the harsh urban fabric of Compton. "A grid of cardboard boxes... on the streets is an apt evocation of LA in 2022."²⁷ From the central box, Kendrick Lamar emerges and begins singing along with twenty-nine black-clad dancers.

This is the only performance on the huge, screen-printed floor covering²⁸ that connects several areas of Compton. In the square where Lamar performs, there appears the most iconic street of Compton: Rosecrans Avenue or the grand avenue of Hip-Hop. Lamar mentions Rosecrans Avenue multiple times in his songs. On his album *Good kid, M.A.A.D. city*, the song *Compton*, in which he collaborates with Dr. Dre, has the following chorus: "*Compton, Compton, ain't no city quite like mine.*" "*Come and visit the tire screeching, ambulance, policeman. / Won't you spend a weekend on Rosecrans, n**** ?/ khaki creasing, crime increasing on Rosecrans.*"

Kendrick Lamar spent his childhood and adolescence in Compton, a ten-minute walk from a Tam's Burgers outlet, which, located at 1904 West Rosecrans, is one of the seven components represented. This hamburger joint also appears in some of his songs, e.g., *Element*, and is a place closely associated with the rapper. There, at the age of 8, he witnessed a murder for the second time, and on its rooftop he presented his line of sneakers for Reebok in 2015.

Kendrick Lamar, in contrast to the whiteness of the montage, is dressed in black and wears a black glove on his right hand while singing *All Right*. This song is part of his 2015 album *To Pimp a Butterfly* and has become an anthem to be recited at every demonstration in the United States over cases of homicide and police violence acted out on African Americans. When Kendrick raps "*Wanna kill us dead in the street for sure,*" the choreography stops following the perpendicular plot of Compton and cuts a diagonal that does not respect the regular and regulatory layout of the p.117

p.118 city, a situation that the live broadcast picks up perfectly, as the camera is constantly showing high-angle shots almost perpendicular to the ground. The cartography of this choreography makes visible how the dancers begin in harmony with the city's grid to finally violate it [SS.4] (Figure 12).

Eminem and Harold Williams: the Courthouse and the Martin Luther King Memorial

Behind Kendrick, the voice of Eminem emerges, a rapper who, discovered by Dr. Dre, became a cultural icon during the early years of the 21st century. Eminem is locked in a cuboid representing the Compton Courthouse. From there he begins to recite some bars of the song *Forgot About Dre* to suddenly appear, after detonating the façade of the cuboid into a thousand pieces, on the cuboid's rooftop.²⁹ This action again emphasizes the constant struggle of Compton's rebellious bodies against the norm.

Both the Courthouse and the Martin Luther King (MLK) monument-at the opposite end of the stage (Figure 13)- were designed by Harold Louis Williams, the ninth African American architect licensed in California in 1958. During the 1960s, Williams, aware of the prevailing racism, founded and chaired the Southern California Association of Minority Architects and Planners (MAP)³⁰ with the intention of fighting discriminatory policies that limited, if not prevented, the participation of ethnic minority architects in the profession. Likewise, the MLK monument was built in 1977 by Williams himself and the Canadian sculptor Gerald Gladstone. The shape is intended to emulate a mountain in honor of the line MLK famously said in Memphis in his prophetic speech of April 3rd, 1968: "We've got some difficult days ahead. But it really doesn't matter with me now, because I've been to the mountaintop ... I've seen the Promised Land. I may not get there with you." The next day he was killed. At the base of the sculpture is written: "Injustice anywhere is a threat to justice everywhere." These two monuments ensure that the scenography is not cliché or figurative [SS.2], but rather takes us to the extreme reality of Compton.

The end of the show: cartography of TV shots

p.119 To end the show, all the artists go to the rooftop of the central cuboid, Eve After Dark. Once the cameras have immortalized this moment, the live broadcast ends and the television show closes with a montage of Dr. Dre, on the roof of the Sofi Stadium, admiring the city of Los Angeles at his feet.

Ultimately, this research aims to make visible the relevance of the televised broadcast, since the uniqueness of this event is that it was watched live by 208 million people. This means that one of the main stage strategies implemented by Devlin is the selection and precise sequence of shots for the televised product, since it is not only the physical audience members but also virtual spectators who must be able to thoroughly enjoy the event [SS.5]. With the intention of making this situation visible, a cartography of the shots used by the cameras has been made, distinguishing their temporality, position, and angle of view (Figure 14).

p.120 In the upper cartography, we have located the overhead shots (there are two of them with different ranges) and general shots, which are only located on the side of the stage corresponding to the opening of the cuboids. In the lower cartography, the American-style, medium, and close-up shots, existing around the entire stage, have been positioned. It is worth noting how the Eve After Dark cuboid, Dr. Dre's studio, and Snoop Dogg's house receive the most shots, while the MLK memorial has none, and both Tam's Burger and the barbershop certainly go unnoticed with only one shot. This mapping emphasizes a characteristic and complex dimension of contemporary scenographies, for it is no longer just about the set design but also about how and what fragments of it are shown to a mass audience.

CONCLUSIONS

Through the dramatic space constructed at the Super Bowl 2022's halftime show, this paper has evidenced the stage strategies designed and implemented by Es Devlin in order to translate the complex dynamics of the city of Compton to the stage and, consequently, to both the physical and virtual audience members who watched the event. The paper has presented the evolution of Compton-from an ideal model to a forbidden city that found in hip-hop its means of critical expression-in order to frame both the novelty and relevance of its presence in a show aimed at a mass audience.

The research has revealed five common stage strategies in Es Devlin's designs, and these were crucial in the scenography for the Super Bowl. We have analyzed the implementation of urban models and maps, a figurative and abstract conception of the city, the intimate and identity function of the cuboids, the body dynamics that fluctuate between harmony and subversion, and the characteristics of televised broadcasting in this sort of event. For this analysis, maps, drawings, and cartographies have been created that detail how, beyond the physical and material constructions, the city of Compton is constructed from a spatiality derived from memory and both personal and group relationships regarding the conflict that the rappers make explicit in their song lyrics. It is no coincidence that the entire stage surface, including speakers and instruments, is white. Here, the African American population occupies all those spatialities that have been forbidden to them in a conquest of color that is an aesthetic but also the metaphor of a policy of racial segregation.

Finally, it is worth emphasizing how this scenography can make us reflect on the importance not only of the surface with its (often banal) forms and aesthetics but of the context through the rebellious bodies and their stories through subversive means such as rap, architecture, or urbanism.

Funding: This article is a result of the postdoctoral program "Margarita Salas-UPM" of the Ministerio de Universidades, funded by the European Union- NextGenerationEU [UP2021-035].

1. By way of evidence, the performance by Shakira and Jennifer Lopez in the Super Bowl 2020 stands out for sparking interest within the academic world, thus opening the debate on the connection between Latino identity ("Latinity") and the United States; see: BAUWEL, Sofie van; KRJUNEN, Tonny. Let's Get Loud: Intersectionally Studying the Super Bowl's Halftime Show. In: *Media and Communication* [online]. Lisbon: Cogitatio Press, 2021, vol. 9, no. 3, pp.209-217 [accessed: 04-13-2023]. ISSN: 2183-2439. DOI: <https://doi.org/10.17645/mac.v9i3.4152>.
2. REAL, Michael R. Super Bowl: Mythic spectacle. In: *Journal of Communication* [online]. Washington DC: International Communication Association, 1975, vol. 25, no. 1, p.31 [accessed: 04-13-2023]. ISSN-e 1460-2466. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00552.x>.
3. The decision as to which artist(s) will perform at the Super Bowl halftime show is not determined by the National Football League but by the city hosting the event.
4. In the U.S., neighborhoods with high crime rates are thus described, warning, as the name implies, that they should not be visited.
5. SIDES, Josh. Straight into Compton: American Dreams, Urban Nightmares, and the Metamorphosis of a Black Suburb. In: *American Quarterly*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, September 2004, vol. 56, no. 3 (Los Angeles and the Future of Urban Cultures), pp.584-585. ISSN: 0003-0678.
6. For a detailed description of racial segregation in US cities, see: ROTHSTEIN, Richard. *The Color of Law: A Forgotten History of How Our Government Segregated America*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
7. SIDES, Josh, op. cit. supra, note 5, p.588. NB that in Compton, "Blacks did not move (as in most of the U.S.) to slums, but for the first time came to decent homes," resulting in a generation of families who were able to send their children to such prestigious universities as Berkeley or UCLA.
8. *Ibid.*, p.593.
9. Prominent among all the gangs were the Crips and the Bloods, who fought for control of crack cocaine sales in the 1980s.
10. MURPHY, Jean Douglas. Doris Davis Running Hard and Fast. In: *Los Angeles Times*, 09-23-1973, sec. 10, 1, 18.
11. The name's reference to inappropriate attitudes reinforces the idea of what is known as gangsta rap, which seeks to extol this type of behavior.
12. The group consisted of five members: Eazy-E, a former drug dealer, member of the Crips, and founder of the music label Ruthless Records; Ice Cube, the group's lead vocalist who studied architecture; MC Ren, a member of the Crips and childhood friend of Eazy-E; DJ Yella, who progressed his career as a DJ at the Eve After Dark venue; and Dr. Dre, Eazy-E's friend, who also began DJing at Eve After Dark. Dre would eventually become the most respected rapper and producer in Los Angeles, with the Super Bowl 2022 becoming, in part, a tribute to him.
13. Hollywood, well aware of the passion and mixed feelings that these stories could arouse in both the white and African-American populations, produced several films on the subject. We highlight two of them: *Boyz n the Hood* (1991), which was nominated for an Oscar in 1991 and takes its name from a song by Eazy-E, considered one of the first rap songs in history; and the most recent, *Straight Outta Compton* (2015), which narrates the life of the group NWA.
14. LAMAR, Kendrick. DAMN. In: *The Pulitzer Prizes*, 2018 [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://www.pulitzer.org/winners/kendrick-lamar>.
15. In 1987, the first rap song to name Rosecrans Avenue appeared. It was rapper King Tee's "Ya Better Bring a Gun." The song, after taking a tour of all the neighborhood's miseries and warning the listener to bring a gun if they pass by, ended by asking, "Who blew up that McDonald's on Rosecrans and Central, dude?"; see: ROBERTS, Randal. Rolling down Rosecrans in Compton, L.A. hip-hop's Main Street. In: *Orlando Sentinel* [online]. Orlando: Tribune Company, January 2018 [accessed 04-13-2003]. Available from: <https://www.orlandosentinel.com/la-et-ms-hip-hop-rosecrans-20180118-htmlstory.html>.
16. O'HAGAN, Andrew. Imaginary Spaces. Es Devlin and the psychology of the stage. In: *The New Yorker* [online]. Nueva York: Nast Publications, March 2016 [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/03/28/es-devlins-stages-for-shakespeare-and-kanye>.
17. In this regard, see PALINHOS, Jorge; GONZÁLEZ CUBERO, Josefina; PINTO, Luísa. Dramatic Architectures. Theatre and Performing Arts in Motion. Porto: CEAA / Centro de Estudos Arnaldo Araújo, CESAP/ESAP, 2021.
18. O'HAGAN, Andrew, op. cit. supra, note 16.
19. Note that in all these models, there is an extremely symbolic relationship with the city, something totally opposed to the spatial precision existing between Compton and the Super Bowl set.
20. BARBA LOZANO, Candela. *La escena contemporánea: La figura de Es Devlin*. Director: Joaquín Marín Montín [online]. Final Degree Thesis. University of Seville, Department of Audiovisual Communication, Advertising, and Literature, 2021, p. 49 [accessed: 04-14-2023]. Available at: <https://idus.us.es/handle/11441/129559>.
21. EASTERLING, Keller. *The Action is the Form: Victor Hugo's TED Talk*. Moscow: Strelka Press, 2012.
22. SÁEZ SOTO, Paula. *Conciertos a Domicilio. Las Escenografías Televisadas de Es Devlin*. Director: Laura Sánchez Carrasco [online]. Final Degree Thesis. Universidad Politécnica de Madrid, Department of Architectural Composition, 2022 [accessed: 04-14-2023]. Available at: <https://oa.upm.es/70718/>.
23. BARBA LOZANO, Candela, op. cit. supra, note 20, p.65.
24. Note that this dynamic portrait is a reproduction taken from his video *What's My Name*.
25. Note that Dre passes by one of the cuboids that is a barbershop. The theme of barbershops in American cities, especially in Los Angeles and New York, is something to note, as they are open until the wee hours of the morning and are understood as community spaces by many inhabitants.
26. It was there that the song *Boyz-N-the-Hood* was recorded, which Jeff Chang called the anthem of a whole generation of young people in the neighborhood as it narrates the daily life of a Compton gangster. See: CHANG, Jeff. *Can't stop. Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press, 2005, p.303.
27. DEVLIN, Es. Superbowl Half Time Show 2022. In: *Es Devlin* [accessed: 04-13-2023]. Available at: <https://esdevlin.com/work/superbowl-dr-dre-with-kendrick-lamar-eminem-mary-j-blige-snoop-dogg-50-cent>.
28. For better footage of the floor covering, a helicopter was chartered and aerial recording was taken.
29. Following that, Eminem begins singing *Lose Yourself*, the first rap song to win an Oscar for Best Original Song in 2002.
30. In addition to MAP, Williams, along with other African American architects, founded The National Organization of Minority Architects (NOMA) in 1971, which is still active in the USA today.

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).