Teatro Total:
la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras.

Tesis Doctoral
Juan Ignacio Prieto López

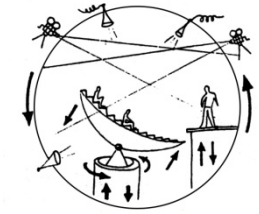
Directores Tesis
Fernando Agrasar Quiroga
Amparo Casares Gallego

Tutor de la estancia internacional
Federico Deambrosis (Politecnico di Milano)

Departamento
Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo
Escola Técnica Superior de Arquitectura
Universidade da Coruña

A Coruña, Abril 2013

1. Índice.



TEATRO TOTAL:
la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras

0_ Introducción: Espacio y Teatro.

0.1_ Propósito de la investigación
Objeto de estudio y marco espacio temporal

0.2_ Metodología
Fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas

0.3_ Estructura y Terminología
Gesamtkunstwerk y Teatro Total

0.4_ Introducción
Espacio, Tiempo y Arquitectura Teatral

1_ Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik.

1.1_ Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena, 1924
Las Exposiciones Internacionales de Teatro

1.2_ Del Teatro de Variedades al Teatro Magnético
La aportación Futurista a la exposición teatral de Viena

1.3_ La Revolución Teatral Soviética
La aportación de la vanguardia artística soviética a la exposición teatral de Viena

1.4_ Los nuevos modelos austríacos para el espacio teatral moderno
Teatros circulares: Rundtheater de O. Strnad, Railway-Theater de F. Kiesler y Theater ohne Zuschauer de J. L. Moreno

1.5_ Repercusión y trascendencia de la IAT
Viena, París, Nueva York: la itinerancia de la exposicionts teatral vienesa

2_ El Teatro Total en la República de Weimar.

2.1_ El Teatro Total en la Bauhaus
La República de Weimar y la Bauhaus

2.2_ El Teatro Total de Walter Gropius y Erwin Piscator
Del Teatro Piscator al Teatro Total

2.3_ Fin de la experimentación teatral
El cierre del Taller de Teatro de la Bauhaus

2.4_ Totaltheater y Totales Theater
Variaciones en relación al concepto Total

3_ El Teatro Proletario Soviético.

3.1_ Stalin toma el Poder
Consolidación del Estado Soviético: de la NEP a los Planes Quinquenales

3.2_ La Reforma del Teatro Meyerhold
Lázar Márkovich Lissitzky, 1926-29

3.3_ Concursos, 1930-1932
La construcción del Teatro de Masas Proletario Soviético

3.4_ El Nuevo Teatro Meyerhold
Vsévolod Meyerhold, Mijaíl Barkhin, Serguéi Vakhtángov, 1930-1933

3.5_ Realismo Socialista
Fin de la utopía Futurista Soviética, 1932-1939

4_ Convegno Volta.

4.1_ Del Teatro Total Futurista al Teatro de Masas Fascista.
Teatro y Fascismo

4.2_ El Teatro Total Futurista.
Reconstrucción Futurista del Universo Teatral

4.3_ El Teatro de Masas Fascista.
Mussolini y el teatro para 20.000 espectadores.

4.4_ Convegno de Lettere: Il Teatro Drammatico, Roma, 1934.
La construcción “espiritual” y “material” del Teatro de Masas Fascista.

4.5_ El Teatro de Masas en el ocaso del Fascismo.

5_ Anexo Planimétrico, Análisis y Conclusiones

2. Introducción y Objeto de estudio.

Introducción

Objeto de Estudio

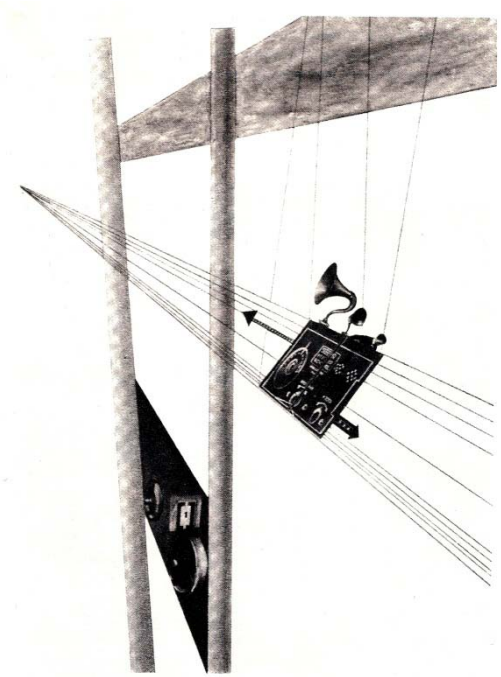


Fig. 01. Lázsló Moholy-Nagy, *Escena Teatral, Altavoz*, 1924

A lo largo de la historia el teatro se ha mostrado como un espacio especialmente sensible a los cambios culturales, técnicos, sociales y políticos, configurándose como un reflejo de la estructura intrínseca de una determinada época.

El propósito de esta tesis es el estudio de una serie de proyectos teatrales no construidos desarrollados en los años veinte y treinta del siglo XX, de cara a determinar las características esenciales que conformaron la tipología teatral moderna en el período de entreguerras, que quedó reflejada en una serie de proyectos, ninguno de los cuales llegó a construirse.

El origen de la tipología teatral moderna vino marcado por las reformas del espectáculo teatral planteadas por teóricos y directores a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Estas reformas partieron del rechazo al teatro naturalista al considerarlo un fiel reflejo en la escena de la sociedad burguesa del siglo XIX con temas que no atendían a la realidad social y política del momento y que además restringía las posibilidades escénicas y despreciaba el lenguaje específico del teatro.

Esta situación se agudizó tras la Primera Guerra Mundial, momento en el que el teatro se convirtió en el punto de encuentro de las aspiraciones políticas y estéticas de diversos movimientos. Por una parte fue empleado como medio de divulgación política aprovechando su eficacia comunicadora, mientras que por otra parte, permitía materializar las aspiraciones espaciales de los movimientos de vanguardia y aproximarse a un público más amplio e incidir sobre los debates socio-políticos de la actualidad.

Estas aspiraciones estéticas y políticas resultaron determinantes de cara al establecimiento de una nueva tipología teatral, concebida como una tarea multidisciplinar en la que participaron directores teatrales, ingenieros, arquitectos, artistas y actores. La representación teatral ofrecía un campo donde la simultaneidad de escalas y medios permite la acción conjunta de diversos agentes colaborando en la creación de una obra única, que se vinculaba con la *Gesamtkunstwerk* enunciada por Wagner y que había sido el origen del Festspielhaus de Bayreuth, origen de la reforma tipológica moderna.

El teatro se convirtió en un punto de encuentro entre arte y la técnica modernas en la tarea de definición de la nueva tipología teatral en la que se fusionarían arquitectura, luz, ritmo y movimiento actuando conjuntamente en la construcción del espacio arquitectónico moderno, el Teatro Total. En este proceso todos los elementos presentes en la escena fueron replanteados, todos los medios disponibles empleados, todos los principios cuestionados y reformulados.

El objetivo de la tesis fue señalar los principios y características de la investigación tipológica desarrollada en el período de entreguerras mediante el análisis de los escritos teóricos y el estudio en profundidad de una serie de propuestas arquitectónicas a partir de una lectura historiográfica e interpretación gráfica de las mismas. Este planteamiento global podría desglosarse en los siguientes objetivos parciales de cara a establecer un marco operativo de la investigación:

- Recopilar y documentar con fuentes documentales y hemerográficas los proyectos más destacados relacionados con la investigación del Teatro Total.

- Documentar, analizar y sintetizar la evolución del concepto Teatro Total. Establecer cómo, cuándo y por qué se producen cada una de las propuestas a través de proyectos o escritos teóricos, prestando atención a las transferencias entre autores y movimientos de diferentes países.

- Estudiar la influencia de otras disciplinas en la configuración de la arquitectura teatral en el período de las vanguardias. Con esto me refiero tanto al programa redactado por los directores, como las aportaciones artísticas en el plano conceptual y formal e incluso las aportaciones de otros programas arquitectónicos en el desarrollo de la tipología teatral moderna.

- Reconstruir la planimetría completa de los proyectos y realizar modelizaciones virtuales que permitan obtener imágenes del interior y exterior de estos teatros, que permitan su análisis en detalle.

- Determinar la relación existente entre la tipología teatral moderna desarrollada en el período de entreguerras y las tipologías teatrales clásicas.

- Analizar la incidencia de la evolución técnica en general y la máquina en particular en la configuración de esta tipología. Debe señalarse que esto ser hará desde un punto de vista conceptual y nunca analizando en detalle al viabilidad técnica o los medios disponibles para la realización de los casos de estudio que, por otra parte, en raras ocasiones llegan a precisar estos elementos técnicos.

- Determinar las características esenciales que reúne un proyecto que responda a la tipología del Teatro Total.

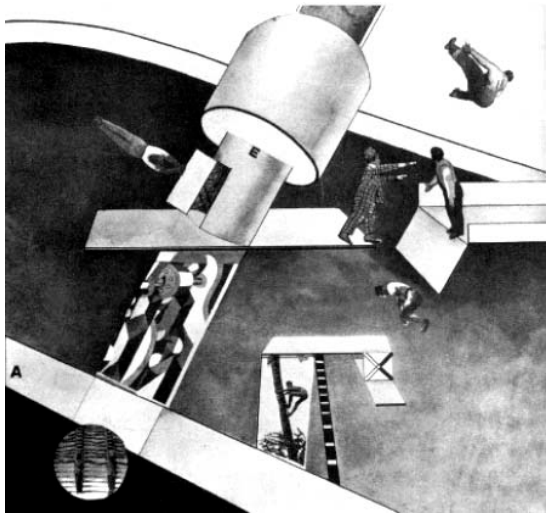


Fig. 02. Farkas Molnár, *U-Theater en acción*, 1924

Marco Espacio Temporal

La escena de las vanguardias europeas en el período de entreguerras



Fig. 03. Friedrich Kiesler, *Raumbühne*, Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

El estudio del teatro de vanguardia europeo[1] en el período de entreguerras está marcado por la experiencia traumática de la Primera Guerra Mundial, las revoluciones posteriores y el nuevo orden socio-político que le sucedió. En este contexto resulta especialmente interesante el estudio de dos eventos teatrales que tuvieron lugar en 1924 y 1934: el Festival de Música y Teatro de la Ciudad de Viena bajo el título de Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik en 1924 y el Convegno Volta de Roma organizado por la Reale Accademia d´Italia y la Fondazione Alessandro Volta en 1934.

La exposición de Viena se conformó como una muestra interdisciplinar en la que se recogían las realizaciones y proyectos realizados a comienzos de los años veinte en los que se establecía algún tipo de vinculación entre la técnica contemporánea y el teatro. Esta reunión permitió sentar las bases de la investigación arquitectónica en el ámbito del teatro, retomando experiencias de comienzos del siglo XX y debatiendo los primeros proyectos y realizaciones, caracterizados por una marcada componente utópica y optimista.

La presente investigación busca el estudio de los proyectos en su contexto, evitando tratarlos como singularidades, sino como fruto de una investigación conjunta que tuvo lugar en diversos países en la Europa de entreguerras. La tesis se estructura en cuatro capítulos que atienden a las realizaciones más destacadas vinculadas al desarrollo de la tipología del Teatro Total en la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik de Viena, en la República de Weimar prestando atención a las realizaciones del Taller del Teatro de la Bauhaus y al proyecto de Walter Gropius para el Teatro Piscator, el Teatro Proletario soviético con especial atención al proyecto del Teatro Meyerhold de Barkhin y Vakhtángov y, finalmente, al proyecto teatral Futurista y Fascista en Italia bajo el gobierno de Mussolini a través de las propuestas de Filippo Tommasso Marinetti y Gaetano Ciocca, a la vez que se realiza un detallado seguimiento de las propuestas presentadas al Convegno Volta de Roma en 1934 que supone el cierre de este período de intensa investigación tipológica.

Solamente diez años más tarde de la exposición vienesa, las intenciones iniciales plasmadas en Viena habían sido desarrolladas en proyectos en toda Europa, aunque ninguna de ellas había logrado ser materializada. El Convegno Volta de Roma reunió en 1934 a un elenco multidisciplinar compuesto por las personalidades más destacadas del teatro europeo y en el que se sometió a debate la nueva arquitectura teatral, cerrando un período de investigación marcado por los cambios políticos en Europa y el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

[1] El contexto se ha delimitado al desarrollo de las propuestas en Europa, pese al evidente interés que tendría realizar este análisis en relación con otras realidades como la del contexto norteamericano o asiático, cuyos modelos teatrales serían de especial interés, pero se han dejado al margen debido a la extrema complejidad que supondría el análisis profundo de sus condiciones particulares y realizaciones.

3. Resumen

Teatro Total:
la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras

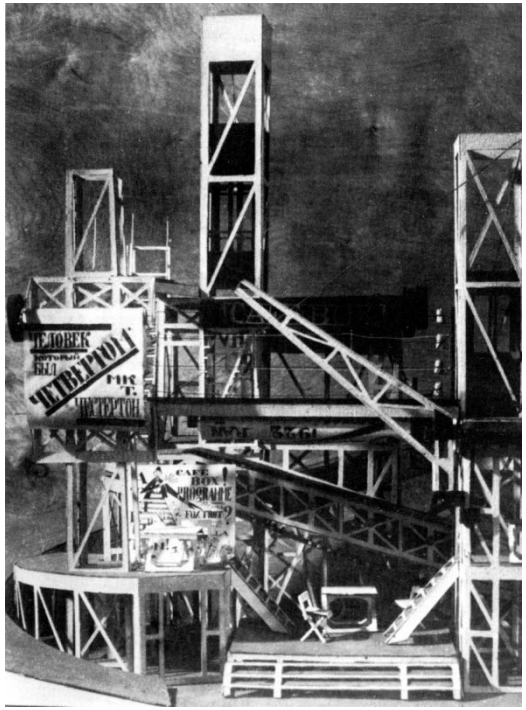


Fig. 04. Aleksandr Vesnin, maqueta escenografía para *El Hombre que fue jueves*, 1923.

La Revolución Industrial modificó el ámbito productivo y económico de la Europa del SXIX, y a la vez, también el social y el artístico. Ayudándose de las nuevas máquinas el hombre era capaz de sobrepasar sus límites físicos y psíquicos, en un proceso vertiginoso de aceleración de los procesos que parecía no tener fin: la máquina omnipotente liberaría al hombre moderno. Sin embargo, la estructura social y productiva europea no fue capaz de asimilar esta dinámica y se produjeron desequilibrios en al alterarse el orden social de los siglos pasados en base al cambio veloz e irreflexivo del progreso, que trajo el caos a las ciudades europeas del SXIX.

Este proceso provocó un cambio en la manera de relacionarse del hombre con el mundo. Los nuevos medios y valores modernos configuraban una nueva realidad que no pasaría desapercibida para la vanguardia artística de principios del SXX. La representación de la realidad perceptible cedió el paso a la representación de la utopía moderna y a la abstracción de los movimientos vanguardista de principios de siglo. El arte abrió el camino de una concepción espacial novedosa, apoyada en las nociones de la física moderna y la voluntad de incorporar el tiempo y el movimiento en las obras de los artistas de la primera vanguardia cubista y futurista.

La Arquitectura también se convulsionó con estos cambios e inició su particular proceso de abstracción a partir de un ejercicio de autocrítica radical a su actividad, vinculada al uso de estilos formales y compositivos anacrónicos, alejados de las posibilidades y demandas de la era de la máquina. En su relación con el mundo del arte, la arquitectura también se interesó por el dinamismo y lo plasmó mediante cambios compositivos y formales en los que primaba la inestabilidad, el uso de diagonales, espirales y helicoides, la asimetría, la abstracción de ritmos complejos así como la incorporación de la máquina en su configuración. Las investigaciones y propuestas de esta arquitectura de vanguardia maquinista y dinámica fueron aprovechadas para la adaptación a los tiempos modernos de una tipología que precisaba una alianza radical con la máquina: el teatro.

Arrinconado ante el avance inexorable del cine, la estructura teatral languidecía y parecía condenada a la desaparición que correspondía a un medio del pasado. Las infinitas nuevas posibilidades del cine unidas a su puesta en escena más barata y versátil, ponían de manifiesto las limitaciones de los medios obsoletos de la puesta en escena teatral más compleja, cara y reflejo de una realidad social que no se identificaba con la masa proletaria de principios del siglo XX. Paralelamente las puestas en escena de los directores teatrales de

vanguardia evolucionaban hacia nuevas formas de expresión y representación, vinculadas a los diferentes movimientos artísticos de la vanguardia europea, de manera que se incorporan nuevos códigos alejados del lenguaje verbal empleando medios técnicos, objetos y composiciones que dan lugar a un teatro abstracto, dinámico y acrobático frente al teatro hablado y argumental de los siglos pasados.

Pronto las instalaciones teatrales de la época se mostraron inadecuadas para acoger estas puestas en escena por lo que se buscará la definición de un nuevo espacio teatral moderno

Esta búsqueda tiene su origen en el proyecto conjunto de Richard Wagner y Otto Brückwald para su proyecto construido del Festspielhaus de Bayreuth en el que se replantea la relación entre actor y espectador y que serviría para ilustrar el concepto clave de esta investigación, la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, surgida de la integración de las artes y los medios modernos en la construcción de un nuevo modelo artístico.

En los años que siguen a la Primera Guerra Mundial este proceso evolutivo se aceleró y radicalizó vinculado a las vanguardias artísticas en desarrollo en la Europa de vanguardia en el período de entreguerras para la definición de esta nueva tipología teatral. Sus características esenciales serían su disposición en un único espacio para público y actores, el aumento de capacidad de los teatros, la superación de las formas teatrales tradicionales y la integración de los últimos avances tecnológicos, buscando con todo ello sumergir al espectador en la representación, en la búsqueda de una experiencia sensorial total. La representación teatral ofrecía un campo donde la simultaneidad de escalas y medios permite la acción conjunta de diversos agentes colaborando en la creación de una obra única, el nuevo espacio teatral maquinista. Arquitectura, luz, color, ritmo, y movimiento conforman el espacio teatral moderno, entendido ahora, como un nuevo agente dramático.

La construcción del teatro de los movimientos de vanguardia en el período de entreguerras, estuvo marcado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial y las revoluciones socio-políticas que tuvieron lugar a continuación, fue una tarea multidisciplinar en la que se reunieron directores teatrales, ingenieros, arquitectos, escultores, pintores, actores,… trabajando conjuntamente en la definición de la auténtica obra de arte total. El teatro se convirtió en el lugar donde el arte y la tecnología de la era moderna maquinista se dan la mano para la definición de una nueva tipología, el Teatro Total, en la que todos los elementos presentes en la escena son replanteados, todos los recursos experimentados, todos los principios cuestionados y reformulados.

La investigación de este período sobrepasó las fronteras nacionales y la intensa comunicación internacional entre autores y movimientos hace que la construcción del Teatro Total pueda ser contemplada como una tarea unitaria en su diversidad.

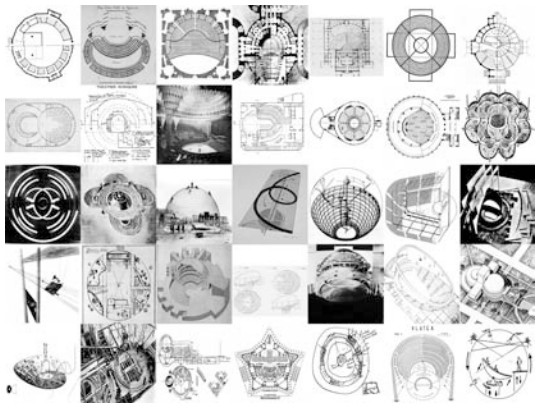


Fig. 05. Juan Prieto, Recopilación de modelos del Teatro Total

Capítulo 1

Internationale Ausstellung Neuertheatertekhnik

Viena, 1924

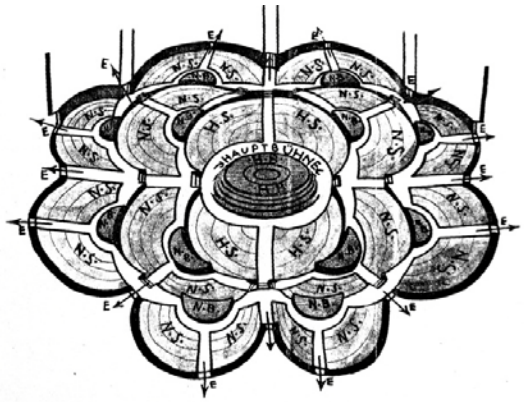


Fig. 06. Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923-1924

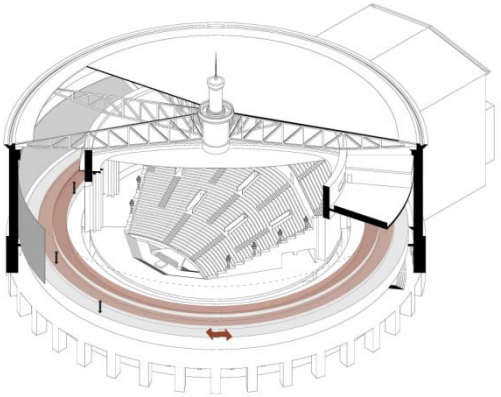


Fig. 07. Juan Prieto, Reconstrucción del *Endless Theater* de Frederich Kiesler, 2013

A comienzos del siglo XX las exposiciones internacionales de teatro se convirtieron en puntos de presentación y debate de nuevas propuestas en medio de un clima convulso fruto de los cambios sociales, técnicos y estéticos que ponían en entredicho las formas y soluciones del arte teatral. La investigación de los primeros años del siglo XX se vio interrumpida por la Primera Guerra Mundial, para resurgir tras ella, a partir de una vinculación más intensa de los movimientos de vanguardia en la definición del nuevo espectáculo teatral moderno.

El Festival de Música y Teatro de Viena, bajo el título de Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik tuvo la particularidad de establecer como eje argumental de la misma la vinculación del teatro y la técnica moderna de cara a modelar el nuevo espectáculo teatral y su contenedor arquitectónico. En Viena se presentaron manifiestos teóricos, diseños de vestuarios, escenografías, obras teatrales y proyectos arquitectónicos que de diversas maneras mostraban algún tipo de vinculación con la técnica. La exposición teatral reunió la mayor cantidad de documentos y obras de las vanguardias artísticas en los años veinte agrupadas en el brillante sistema expositivo diseñado por Friedrich Kiesler.

En la definición del nuevo espacio teatral de la vanguardia destacaron las aportaciones teóricas de Enrico Prampolini y los futuristas, la estética y puesta en escena maquinista de los directores y artistas soviéticos y las propuestas de nuevas tipologías teatrales de los austríacos: el *Ringtheater* de Oskar Strnad, el *Stegreiftheater* de Jakob Levy Moreno y el *Raumbühne* de Friedrich Kiesler.

El proyecto de Kiesler constituía un fragmento de su propuesta teatral del *Endless Theater* y fue construido a escala real para su utilización como dispositivo escénico por lo que concentró gran parte de la atención y las críticas de la exposición. Las propuestas austríacas prefiguraron algunas de las soluciones y propuestas que serían esenciales posteriormente en la definición de la tipología teatral moderna en manos de otros autores.

La exposición se convirtió en el evento internacional de mayor repercusión de los años veinte y tras Viena se llevó a París como parte de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes para el que Kiesler diseñó su conocido sistema expositivo titulado City in Space y posteriormente a Nueva York.

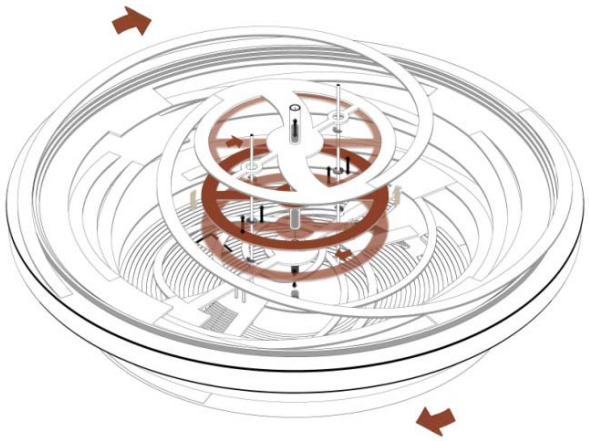


Fig. 08. Juan Prieto, Reconstrucción del *Endless Theater* de Frederich Kiesler. Análisis movimiento, 2013



Fig. 09. Juan Prieto, Reconstrucción del *Endless Theater* de Frederich Kiesler, 2013



Capítulo 2

El Teatro Total en la República de Weimar



Fig. 10. Juan Prieto, Fotomontaje del *Teatro Total* de Gropius y Piscator en el barrio de Kreuzberg, 2013

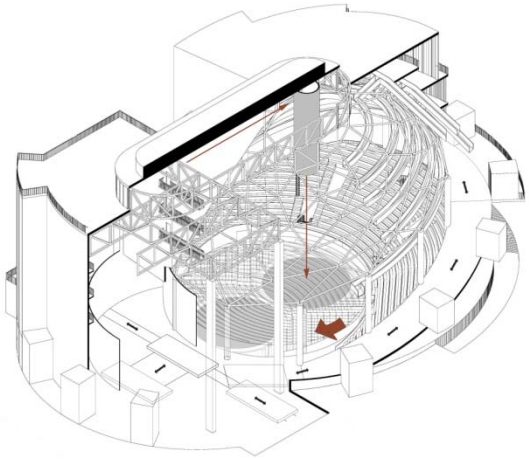


Fig. 11. Juan Prieto, Reconstrucción del *Teatro Total* de Walter Gropius y Erwin Piscator, 2013

Con la revolución política y estética abriéndose camino a través en Rusia tras la revolución de Octubre, la recién constituida República Alemana de Weimar se dirigía hacia una transformación cultural similar, bajo circunstancias políticas muy diferentes. Las secuelas amargas de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, la economía inestable, las luchas políticas constantes entre las facciones políticas de izquierda y derecha, las esperanzas incumplidas entre muchos para una revolución similar a la bolchevique en Rusia y el devastador impacto humano de la guerra contribuyeron crear un clima de incertidumbre y simultáneamente una frenética actividad creativa entre 1919 y 1933. La cuestión de si Alemania tras la Primera Guerra Mundial conservaría las trazas de su pasado monárquico en forma de una república democrática burguesa o adoptaría un modelo comunista o socialista basado en el modelo ruso, proporcionó el contexto para una investigación estética inagotable.

Tras intentos abortados de establecer un gobierno socialista en la Revolución de 1918, los años siguientes a la fundación de la República estuvieron singularmente caracterizados por una creciente politización de la expresión estética. Entre 1919 y 1923 el mayor cambio en el ámbito cultural fue el paso del Expresionismo, la fuerza artística dominante en los períodos anterior y posterior a la Primera Guerra Mundial, a una utopía maquinistas predicada por el Cubismo, el Futurismo, el Dadaísmo y el Constructivismo.

La alianza de arte y máquina ya había sido un tema esencial en Alemania antes de la Gran Guerra en en algunos ámbitos culturales. El Deutscher Werkbund, el organismo estatal fundado en 1907 por Hermann Muthesius, había tratado de unir arte, diseño y producción industrial tratando de asegurar un lugar preeminente para la industria alemana a comienzos del siglo XX.

Los objetivos del Werkbund buscaban establecer una reforma del sistema educativo de cara a fomentar esta alianza de arte e industria en el contexto de la sociedad de masas industrial, que no se pudo llevar a cabo en primera instancia, pero que resultaría una influencia esencial en la constitución del programa fundacional de la Bauhaus, inaugurada en 1919 en Weimar, capital del Deutsches Reich desde ése mismo año. La historia de la Bauhaus quedaría inexorablemente ligada al devenir socio-político de la joven república alemana desde su origen común hasta su caída en 1933.



Fig. 12. Lázsló Moholy-Nagy, *Kinetisch-Konstruktives System*, 1922



Fig. 13. Juan Prieto, Reconstrucción virtual del *Kinetisch-Konstruktives System. Bau mit Bewegungsbhan für Spiel und Beförderung*, 1922-1928

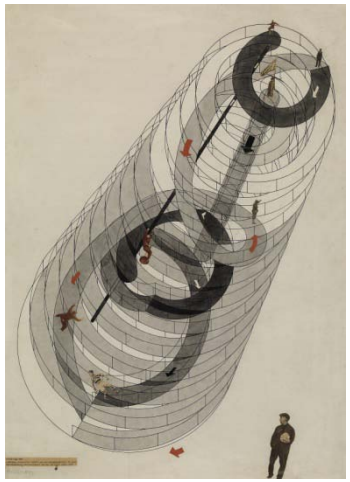


Fig. 14. Lázsló Moholy-Nagy e Itsván Sebök, *Kinetisch-Konstruktives System. Bau mit Bewegungsbhan für Spiel und Beförderung*, 1922-1928



Fig. 15. Juan Prieto, *Reconstrucción del Kinetisch-Konstruktives System*, 2013

La influencia de la mecanización en las artes visuales tuvo una especial repercusión en Weimar y su relación con la industria. Tras la fusión ideológica de arte e ingeniería, la mecanización de la escena sufrió un impulso en los años veinte gracias a la labor conjunta de directores, escenógrafos, artistas e ingenieros que incorporaron dispositivos hidráulicos, plataformas giratorias, pantallas, plataformas móviles, innovadores sistemas de iluminación y aparatos de proyección en sus puestas en escena[2]. La utopía maquinista de Weimar se dirigió rápidamente a la superación de las anacrónicas estructuras teatrales del SXIX y tuvo una especial incidencia en el Taller de Teatro de la Bauhaus. En él alumnos y profesores empezaron a imaginar nuevos edificios teatrales, capaces de integrar recursos tecnológicos, proyecciones, sistemas de iluminación y materiales vanguardistas que colaborarían de manera conjunta en la definición de la tipología arquitectónica teatral moderna y los espectáculos teatrales del futuro. Fue precisamente en la Bauhaus donde Moholy-Nagy enunció el concepto que guiaría la investigación durante los próximos años: Teatro Total.

Este proceso que el historiador Steven Mansbach denominó visiones de totalidad[3], suponía una fusión de estética, innovación tecnológica y conciencia social y política. El teatro fue empleado como un vehículo para la transmisión de propaganda política en convulso contexto de Weimar en los años veinte. Las representaciones basadas en la estética de la máquina y los principios cinéticos fueron empleados para funciones documentales e informativos por directores de vanguardia, entre los que destacó la figura de Erwin Piscator, cuyo empleo de la tecnología escénica estaba destinado a la activación política de las masas.

Estas dos líneas de investigación, en principio independientes, quedaron finalmente ligadas mediante la colaboración de Piscator con el director de la Bauhaus Walter Gropius en el proyecto del Teatro Total, síntesis última de la integración de arte y técnica en la República de Weimar.

Capítulo 3

El Teatro Proletario Soviético

Tras la Revolución de Octubre, en las condiciones del auge revolucionario y la concentración de las masas trabajadoras en centros de producción y enclaves urbanos, las dramatizaciones colectivas de masas se convirtieron en uno de los elementos distintivos de la nueva sociedad soviética y en una demostración de unión del pueblo soviético. Estas acciones influyeron notablemente en el desarrollo artístico y cultural de estos primeros años y se hicieron notar con particular intensidad en el teatro.

[2] Salter, Chris, *Entangled. Technology and the Transformation of Performance*, op. cit., pp. 24-26.
[3] Mansbach, Steven A., *Visions of Totality: Laszlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburg and El Lissitzky*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1978.



Fig. 16. Alexandra Exter, *Ballet Satánico*, 1922

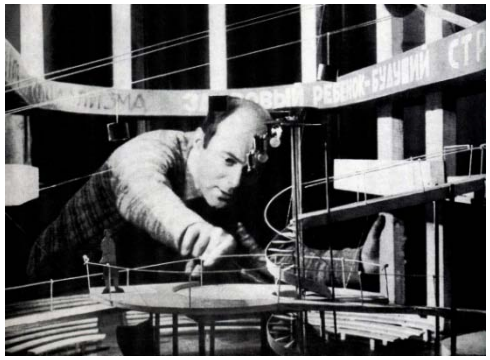


Fig. 17. El Lissitzky, maqueta para la Reforma del Teatro Meyerhold, Moscú, 1928



Fig. 18. Juan Prieto, Reconstrucción del proyecto del nuevo Teatro Meyerhold de Barkhin y Vakhtángov, 2013

Los directores teatrales trataron de incorporar el espíritu de estas acciones colectivas que tenían lugar en el espacio urbano a sus espectáculos, buscando construir un nuevo arte y estética teatrales. Sin embargo, pronto se detectó la incompatibilidad de los nuevos espectáculos y los espacios teatrales anacrónicos, construidos para orden social que había sido depuesto en la República Soviética.

Esta situación no era exclusiva del teatro. Inicialmente las instituciones soviéticas se asentaron en edificios existentes que habían sido creados atendiendo a las necesidades del Imperio Ruso zarista, pero pronto el nuevo orden afrontó la creación de sus propias edificaciones. Contando con el apoyo del Partido Comunista, que era consciente del potencial del teatro como medio de divulgación de la propaganda política y de comunicación con las masas, los espacios destinados a alojar las acciones colectivas de masas fueron objeto de concursos específicos destinados a definir una nueva tipología de espacio social, cultural y teatral. Así surgieron los proyectos de los Palacios de la Cultura, Palacios del Trabajo o Clubes Obreros que empezaron a construirse en la segunda mitad del SXX. Estos edificios multifuncionales, vinculados a un barrio habitacional o un centro de producción, fueron complejizando su programa y creciendo en escala, fruto de una constante puesta en cuestión de los modelos generados y de una intensa experimentación.

A comienzos de los años treinta, estos equipamientos aumentaron su escala e influencia urbana y modificaron su programa para dar más importancia a su funcionamiento como teatro. Los Teatros Proletarios de Masas fueron objeto de grandes concursos, en los que a la experimentación programática de finales de los años veinte, se les unieron las demandas y experiencias de directores teatrales de vanguardia como Vsévolod Meyerhold.

El propio Meyerhold había planteado a finales de los años veinte una reforma del espacio teatral que le permitiese prescindir de la caja escénica y construir un espacio teatral en el que se favoreciese el contacto directo entre el público y el espectador, para lo que se hacía imprescindible la tecnificación del espacio teatral. Con la colaboración de El Lissitzky en primera instancia y los jóvenes Barkhin y Vakhtángov posteriormente Meyerhold dio forma arquitectónica a sus demandas y comenzó la edificación de su nuevo teatro a comienzos de los años treinta.

Este período caracterizado por una inagotable creatividad apoyada en los concursos de ámbito nacional e internacional, se vio interrumpido con el final del primer Plan Quinquenal en 1932. Con el objetivo de conmemorarlo se realizó el concurso para la construcción del Palacio de los Soviets de Moscú, que habría de ser el símbolo del nuevo orden soviético y que anunció la llegada del Realismo Socialista, el retorno al orden ecléctico en la arquitectura y el fin de la experimentación arquitectónica de vanguardia y los años más duros del gobierno de Stalin.

Capítulo 4

Convegno Volta: Del Teatro Total al Teatro Totalitario

Roma, 1934

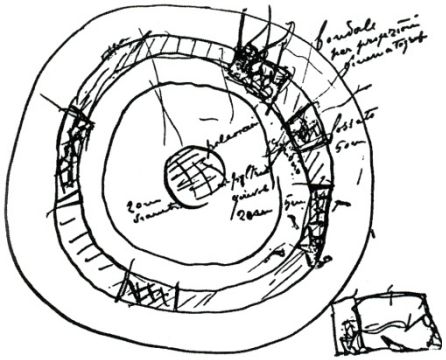


Fig. 19. Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro Totale Futurista*, 1933

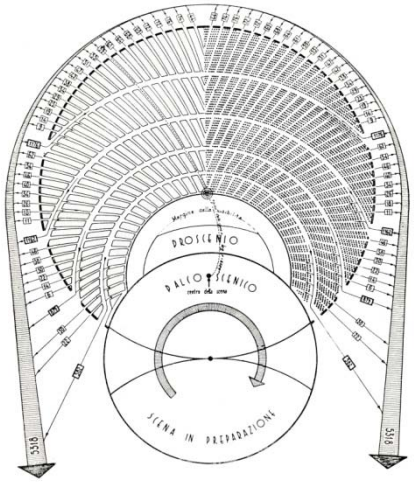


Fig. 20. Gaetano Ciocca, *Teatro di Masa*, Convegno Volta, Roma, 1934

El Fascismo italiano también fue consciente del potencial del teatro como medio de propaganda ideológica. Los primeros intentos fueron destinados a promover la creación de una dramaturgia específicamente fascista, pero no alcanzaron los resultados esperados. Las representaciones en emplazamientos arqueológicos se convirtieron en un importante referente en este proceso, ya que permitían reunir a grandes masas de población en un entorno que establecía una pretendida vinculación con el Imperio Romano clásico. Esto hizo que se replantease la escala y tipología de los equipamientos teatrales existentes, de cara a la construcción de un nuevo espacio teatral que incentivase la creación de la pretendida dramaturgia fascista.

Una de las primeras tentativas en este sentido fue realizada por el Futurismo, que había estado vinculado al movimiento liderado por Mussolini en sus orígenes e intentó infructuosamente recuperar esa vinculación en años sucesivos. El Futurismo planteó la construcción de un espacio destinado al desarrollo de su propio espectáculo, al notar lo inadecuado de los equipamientos existentes para el desarrollo de su anhelado espectáculo. Tras rechazar toda la experiencia y estructura aportada por la tradición teatral académica, los futuristas planteaban un espectáculo basado en la síntesis de los medios, la simultaneidad, la sorpresa, la provocación y el dinamismo. Enrico Prampolini y Fortunato Depero dieron los primeros pasos en la definición de una escena específicamente futurista, que sería el origen del Teatro Total Futurista. Este espacio teatral, formulado a modo de manifiesto por el líder del movimiento, Filippo Tommaso Marinetti, trataba de incorporar en un único espacio todos las aportaciones futuristas actuando de manera conjunta sobre el espectador. Sin embargo, la propuesta de Marinetti no definía adecuadamente la formalización geométrica de su propuesta y no tuvo la repercusión y continuidad deseada y parecía destinada a quedar como una intención aislada.

Poco después llegaría un nuevo impulso en una dirección completamente diversa. En esta ocasión fue el propio Benito Mussolini el que impulsó una nueva iniciativa en 1933, destinada a la construcción de un "teatro de masas, un teatro capaz de acomodar 15.000 o 20.000 personas" y que habría de ser un foco de difusión de los valores fascistas. Las palabras del Duce, a pesar de no venir acompañadas de una propuesta oficial de construcción o un programa detallado, dieron impulso a una investigación sobre los espacios teatrales de gran capacidad, similar a la que en esos momentos estaba teniendo lugar en la Unión Soviética. El modelo era completamente diferente, dada la pretendida vinculación de estos nuevos equipamientos con los modelos clásicos griegos y romanos en la Italia Fascista. La falta de un programa y un emplazamiento específico para materializar el programa dio lugar a que los resultados iniciales fueran tentativas individuales



Fig. 21. Convegno Volta, Fotografía de los asistentes recogida en el libro de actas del congreso, Roma, 1934.

en las que no participaron arquitectos destacados, sino personalidades como Interlandi o Ciocca, no vinculadas específicamente a la arquitectura, pero interesados en colaborar en el proceso.

El interés en la definición de este equipamiento de masas dio lugar a la celebración del Convegno Volta, organizado conjuntamente por la Reale Accademia d´Italia y la Fondazione Alessandro Volta, y que se convirtió en el evento más importante celebrado en los años treinta en Europa vinculado al teatro y en el que participaron muchas de las más destacadas personalidades de la vanguardia teatral europea. El Convegno se programó con una temática amplia y variada, pero dedicó una especial atención a la cuestión de la arquitectura teatral, con ponencias específicas del austríaco de Joseph Gregor, el alemán Walter Gropius, el italiano Gaetano Ciocca y el holandés Hendrik Wijdeveld e intensas sesiones de debate en las que participaron todos los asistentes. El evento romano, se convirtió en el centro del debate acerca de la tipología teatral moderna y la vinculación entre teatro y máquina, poniéndose en cuestión la intensa década de investigación que había tenido lugar desde la exposición de Viena en 1924.

Anexo

Anexo planimétrico y conclusiones: Del Teatro Total al Teatro Totalitario

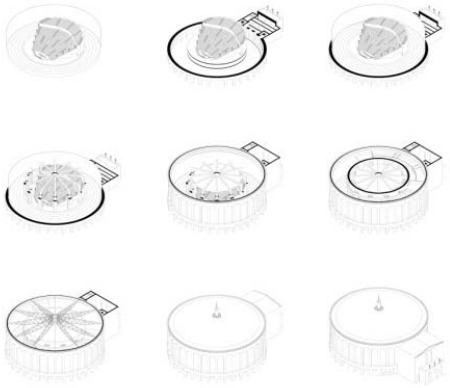


Fig. 22. Juan Prieto, Reconstrucción del *Rundtheater* de Oskar Strnad, 2013

Para favorecer el estudio y análisis de las propuestas se ha acudido a la información original que se conserva de ellas en diversas fundaciones, archivos, museos y publicaciones, de cara a reconstruir la planimetría completa de cada uno de los proyectos y profundizar en su modelización tridimensional y definición material estableciendo hipótesis a partir de las memorias de los proyectos y las realizaciones de sus autores. A partir de la planimetría de los proyectos resulta interesante establecer un análisis comparativo entre las mismas y con las tipologías históricas de cara a determinar los puntos fuertes y débiles de cada uno de los proyectos y extraer los principios comunes de la investigación que permiten llegar a determinar las conclusiones y definir las características esenciales de la tipología del Teatro Total, fin último de este documento. En este análisis comparativo se presta especial atención a cuestiones como la escala, la tipología, la funcionalidad y la relación de cada uno de los teatros con la máquina, cuestiones esenciales en la definición de la nueva tipología teatral moderna.

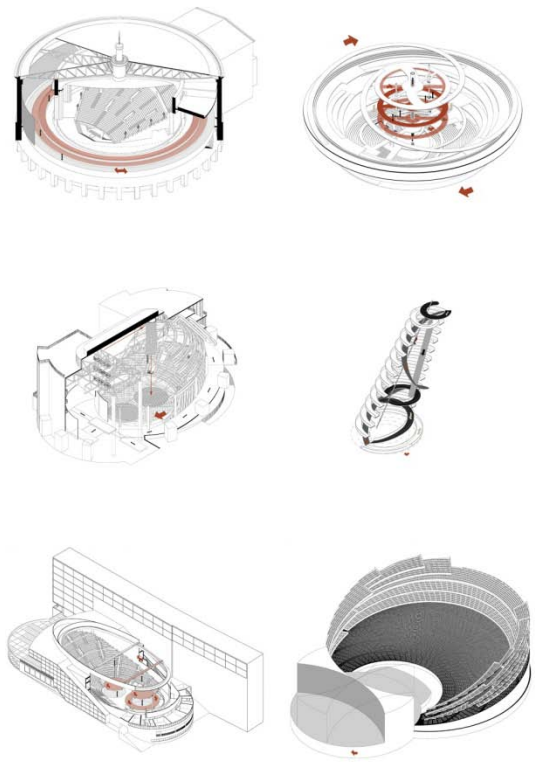


Fig. 23. Juan Prieto, Análisis de los dispositivos mecánicos de los diferentes modelos de Teatro Total analizados, 2013

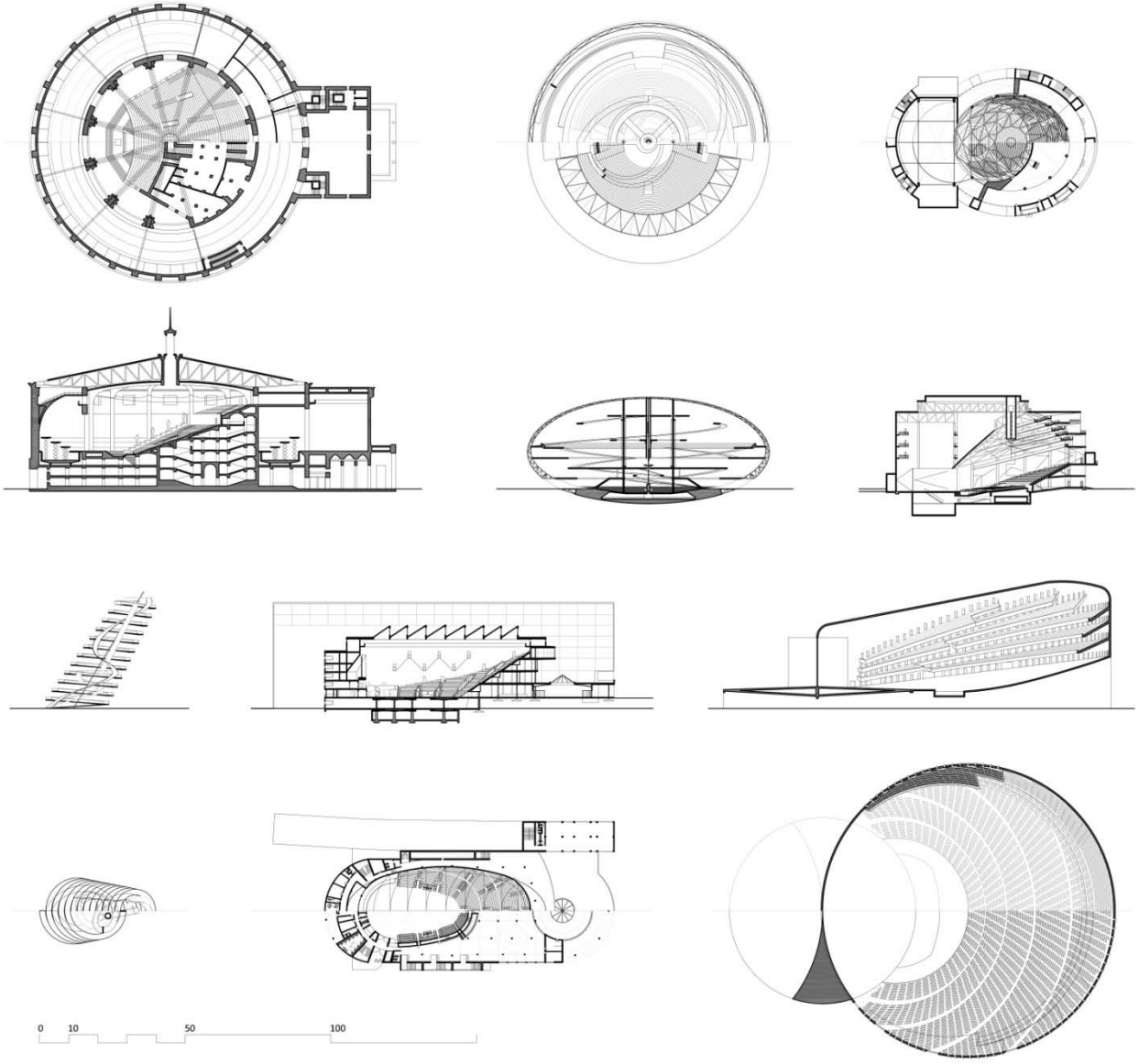


Fig. 24. Juan Prieto, Plantas y alzados de diferentes modelos de Teatro Total, comparación escala y capacidad, 2013

Epílogo

La recopilación y puesta en valor de la experimentación teatral tras la Segunda Guerra Mundial

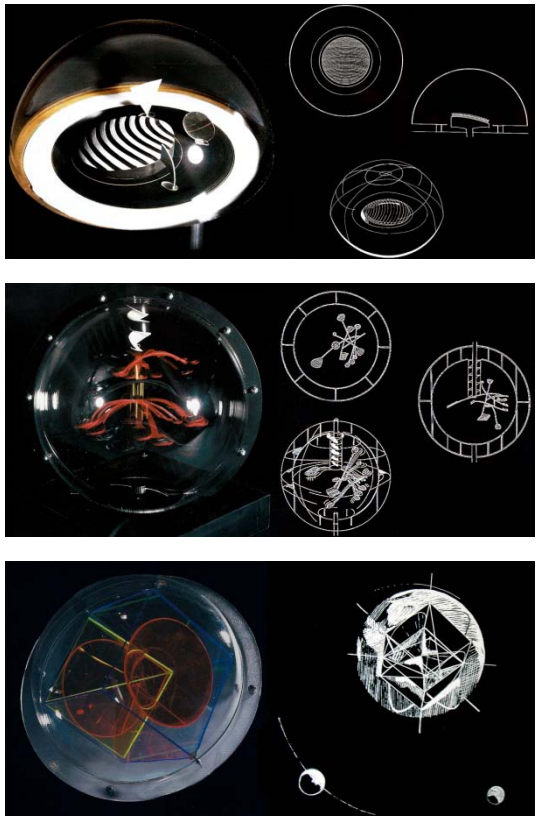


Fig. 25. Jacques Polieri, *Théâtre Mobile à Scènes Annulaires* (1955), *Théâtre du Mouvemente Total* (1957) y *Salle Gyroscopique Satellisée* (1967)

A partir de este análisis las conclusiones se centran en el estudio de las diferentes connotaciones y acepciones que el concepto Total tiene en cada una de las propuestas, partiendo de la Gesamtkunstwerk de Richard Wagner, pasando por la infinitud de las propuestas austríacas, el Teatro Total en Weimar y la Bauhaus y su influencia en el Teatro de Masas Proletario soviético, el Teatro Total Futurista y, finalmente, el Teatro Totalitario de los regímenes nazi, fascista y estalinista.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial supuso el punto final de la investigación tipológica del Teatro Total. De los autores estudiados Marinetti, Meyerhold, (Gínzburg), Leonid Vesnín, El Lissitzky, Schlemmer, Molnár y Strnad fallecieron en diversas circunstancias antes de la finalización de la guerra, Gropius, Moholy-Nagy, Kiesler, Weininger, Levy-Moreno y Piscator emigraron a Estados Unidos y Ciocca, Barkhin y Vakhtángov, Prampolini, Mélnikov o Aleksandr Vesnín, no desarrollaron más modelos de teatro vinculados a sus investigaciones de entreguerras, mientras que la Bauhaus y los Vkhutemas habían sido cerrados previamente. La investigación desarrollada en los años veinte parecía haber sido aplastada y sus autores y realizaciones destinados a caer en el olvido.

Sin embargo, en los años cincuenta, el director francés Jacques Polieri se convirtió en el recopilador y promotor de la investigación teatral de entreguerras que publicó en dos números especiales de la revista francesa Au jourd´hui, art et architecture en Mayo de 1958 y Octubre de 1963. En ellas se recogían las experiencias más importantes en el campo de la teoría, escenografía, técnica y arquitectura teatral, que resultaron esenciales para la conservación del legado y la reivindicación de estas experiencias y fueron el origen de la presente tesis.

Esta investigación sería el origen de las propuestas de espacios teatrales que el propio Polieri desarrollaría con diversos grupos de arquitectos en los años cincuenta y sesenta, cuya principal característica sería la movilidad de todos sus componentes de cara a generar una experiencia cinética durante la representación, vinculada evidentemente con la vanguardia del Arte Cinético y con la investigación del Teatro Total llevada a cabo en los años veinte y treinta.

4. Adaptación al formato y línea editorial de la colección Arquia/Tesis

La colección Aquia/Tesis fue una de las referencias esenciales en el proceso de investigación y maquetación de la tesis, por lo que la propia estructura y diseño han seguido los criterios de dicha colección. De todas formas para la adaptación a la línea editorial de la Fundación Arquia se propone:

- En primer lugar debería realizarse una labor de síntesis dado que la tesis resulta demasiado extensa.

- En segundo lugar debería modificarse el formato y tono académico de la misma para adaptarla a la colección, reduciendo significativamente el número de citas y su extensión.

- La estructura general de la tesis, con su ámbito temporal de análisis y su fragmentación en cuatro capítulos debería mantenerse. Sin embargo los capítulos dedicados a metodología, el anexo documental final y el anexo planimétrico y conclusiones pasarían a integrarse dentro del discurso general de cada uno de los capítulos, dando lugar a un formato menos académico y más propio de una publicación divulgativa.

- En cuanto a las imágenes, debería reducirse su número, haciendo que primasen fundamentalmente las realizadas expresamente para la tesis sobre cada uno de los proyectos, así como aquellos documentos inéditos localizados en las fundaciones, bibliotecas y archivos, para lo que habría que conseguir los derechos de esas imágenes de cara a incluirlos en la versión final de la publicación de la colección.

- La maquetación original de la tesis ha seguido criterios muy próximos a los de la Colección Arquia/Tesis, tanto en formato como en disposición de textos, notas e imágenes, por lo que se seguiría un patrón similar.

5. Fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas particulares

La necesidad de acudir a las fuentes documentales, bibliográficas y hemerográficas originales dio lugar a una investigación por etapas, estructuradas en función de las tomas de datos en fundaciones, museos y bibliotecas de diversos países, tal y como se detalla a continuación:

Capítulo 01: Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, Viena, 1924.

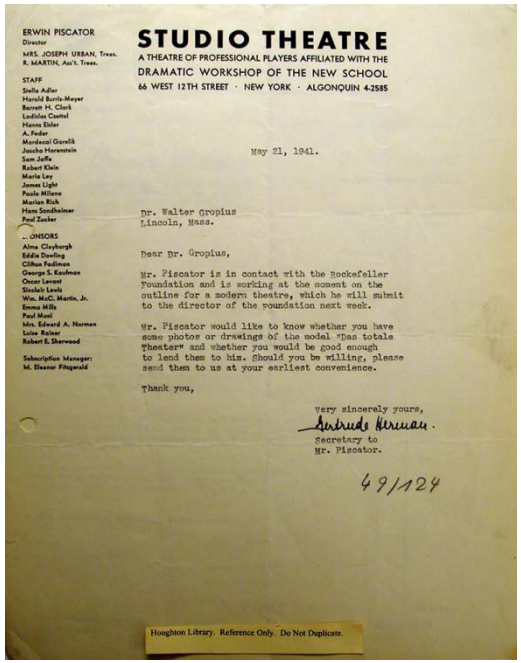
Para el estudio de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik que tuvo lugar en Viena en 1924 se ha contado con la documentación original conservada en la Österreichisches Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung, así como con publicaciones de la Österreichisches Theatermuseum y el Architekturzentrum Wien. Sobre la obra de Kiesler se ha consultado la publicación original de la exposición y otros documentos conservados en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y bibliografía general sobre las obra de Kiesler en la Harvard Theatre Collection de la Houghton Library. Los documentos originales del proyecto del Endless Theater de Kiesler conservados en el MoMA de Nueva York no han podido ser consultados en primera persona, pero sí se han utilizado reproducciones originales de los mismos facilitados por el museo y documentos originales conservados en la Österreichisches Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung. Del proyecto teatral de Jacob Levy-Moreno no he conseguido localizar la documentación original, que de todas formas resulta muy escasa en su definición general y debió estudiarse a través de la publicación de las mismas en los libros de Levy-Moreno y en fuentes hemerográficas y bibliográficas de la época.

Capítulo 02, El Teatro Total en la República de Weimar.

De cara a estudiar las realizaciones más destacadas del ámbito teatral en la República de Weimar en los años veinte se ha acudido a fuentes originales conservadas en el Archivo de Walter Gropius en la Universidad de Harvard, donde se conservan los archivos de Walter Gropius y otros miembros de la Bauhaus que emigraron a Estados Unidos tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial y en los archivos de Piscator y la Bauhaus de Berlín y Dessau. Inicialmente se realizó un análisis pormenorizado del archivo documental de Walter Gropius y la bibliografía conservados Harvard Theatre Collection de la Houghton Library, planimetría original conservada en el Busch-Reisinger Museum, así como fuentes bibliográficas de la Frances Loeb Library durante mi estancia en la Harvard University en 2010. Esta documentación original se complementó con el estudio en 2011 de otros documentos conservados en el Bauhaus-Archiv y el Erwin Piscator Archiv de la Akademie der Künste de Berlín y la biblioteca de la Fundación Bauhaus Dessau.



Fig. 27. Caricatura de Peter Eng publicada en el período Die Stunde el 25 de Enero de 1925



ERWIN PISCATOR
Director
MRS. JOSEPH URBAN, Treas.
R. MARTIN, Ass't. Treas.

STAFF
Stella Adler
Harold Burris-Meyer
Barrett H. Clark
Ludwlas Czettel
Hanns Eisler
A. Fedor
Mordecai Gorelik
Jascha Horenstein
Sam Jaffe
Robert Klein
Maria Ley
James Light
Paolo Milano
Marian Rich
Hans Sondheimer
Paul Zucker

...ONSORS
Alma Clayburgh
Eddie Dowling
Clifton Fadiman
George S. Kaufman
Oscar Levant
Sinclair Lewis
Wm. McC. Martin, Jr.
Emma Mills
Paul Muni
Mrs. Edward A. Norman
Luise Rainer
Robert E. Sherwood

Subscription Manager:
M. Eleanor Fitzgerald

STUDIO THEATRE
A THEATRE OF PROFESSIONAL PLAYERS AFFILIATED WITH THE
DRAMATIC WORKSHOP OF THE NEW SCHOOL
66 WEST 12TH STREET · NEW YORK · ALGONQUIN 4-2585

May 21, 1941.

Dr. Walter Gropius
Lincoln, Mass.

Dear Dr. Gropius,

Mr. Piscator is in contact with the Rockefeller Foundation and is working at the moment on the outline for a modern theatre, which he will submit to the director of the foundation next week.

Mr. Piscator would like to know whether you have some photos or drawings of the model "Das totale Theater" and whether you would be good enough to lend them to him. Should you be willing, please send them to us at your earliest convenience.

Thank you,

very sincerely yours,
Gertrude Herman
Secretary to
Mr. Piscator.

49/124

Houghton Library. Reference Only. Do Not Duplicate.

Fig. 28. Carta de Gertrude Herman, secretaria de Erwin Piscator a Walter Gropius, 21 de Mayo de 1941, Houghton Library, Harvard University

También se ha consultado la información conservada en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, fundamentalmente vinculada a la obra de Oskar Schlemmer y la bibliografía y documentación original de Moholy-Nagy conservada en el Theaterwissenschaftliche Sammlung de la Universidad de Colonia, así como publicaciones y bibliografía general en todas las instituciones anteriormente citadas.

Capítulo 03, El Teatro Proletario Soviético.

Las fuentes documentales soviéticas han supuesto un reto complejo para el desarrollo de este capítulo, así como el difícil acceso a los documentos originales conservados fundamentalmente en el Museo Estatal de Teatro A.A. Bakhrushin[4] y el Museo Estatal de Arquitectura A. V. Shchúsev GNIMA[5] de Moscú. Por estas razones la mayor parte del trabajo ha debido realizarse a través de un estudio bibliográfico lo más completo posible, buscando contratar datos y documentos históricos en varias fuentes independientes para calibrar y dar veracidad a los documentos originales. En este sentido ha resultado fundamental el estudio de la bibliografía conservada tanto en la Biblioteca Pública de Nueva York, en la Harvard Theatre Collection conservada en la Houghton Library de la Harvard University y también la conservada en la Biblioteca Centrale del Palazzo Sormani de Milán.

Capítulo 04, El Convegno Volta, Roma, 1934.

El capítulo cuarto ha sido desarrollado íntegramente en la estancia de investigación realizada durante cuatro meses en 2012 en el Politecnico de Milán bajo la tutoría de Federico Deambrosis y con la inestimable colaboración del Alessandro de Magistris. La bibliografía correspondiente al proyecto del Teatro Fascista y el Teatro Total Futurista es muy escasa y resultó imprescindible acudir a las fuentes documentales conservadas en el Fondo Gaetano Ciocca y Archivo del `900 del Museo d´Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), el Archivio Centrale dello Stato en Roma, el Archivo Giuseppe Terragni de Como y el Archivo Bardi de la Biblioteca Trivulziana de Milán. También resultó esencial la consulta hemerógrafica de las revistas como Noi, Quadrante, Futurismo, Meridiano di Roma, Circoli y bibliografía en la Biblioteca Centrale del Palazzo Sormani de Milán, la Biblioteca del Progetto de la Triennale de Milán y la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Milano.

[4] Государственный центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина
[5] Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (МУАР)