

**El nuevo teatro Meyerhold y el teatro total de Gropius.
Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas**

**The New Meyerhold Theater and the Gropius Total Theater.
two visions of the scenic area of the future never built**

Jorge Iván Suarez A
Universidad del Atlántico
jorgeisuarez@mail.uniatlantico.edu.co

CÓMO CITAR:

Suarez A., J. (2020). El nuevo teatro meyerhold y el teatro total de gropius. Dos visiones del ámbito escénico del futuro jamás construidas. *Beta*, 1(1), 61-72. <https://doi.org/10.17081/beta.25.37.3751>

RESUMEN

100 años después dos eventos arquitectónicos siguen iluminando el futuro de lo que debería ser la arquitectura escénica al servicio del espectáculo que alberga. Éste artículo le da una mirada al primer cuarto del siglo XX en lo concerniente a las indagaciones en la búsqueda de un edificio teatral para el futuro, prestando especial atención a dos de los más importantes eventos arquitectónicos para el mundo de la escena contemporánea; El Nuevo Teatro Meyerhold y el Teatro Total de Walter Gropius.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura teatral, siglo XX, Meyerhold, Piscator, Walter Gropius, Teatro total.

ABSTRACT

100 years later two architectural events continue to illuminate the future of what should be the scenic architecture service of the performance that it hosts. This article takes a look at the first quarter of the 20th century regarding the inquiries in the search for a theatrical building for the future, Staying in a special way at 2 of the most important architectural events in the world of the contemporary scene; The New Meyerhold Theater and Walter Gropius's Total Theater.

KEY WORDS: Theatrical architecture, 20th century, Meyerhold, Piscator, Walter Gropius, Total theater.



Introducción

En el primer cuarto del siglo XX, los aires cambio y revolución recorren toda Europa avivados por dos motivos esencialmente; el inconformismo frente a la clase burguesa y por la devastación que implicó la primera guerra mundial, hay un gran movimiento obrero que cree en la revolución, al igual que hay muchos miembros del mundo de la cultura que manifiestan su creencia de forma activa en tales ideales, así que consideran el arte como un arma revolucionaria, entonces, la literatura, la pintura, la escultura, el teatro y el naciente arte del cine se ponen, por medio de sus creadores, al servicio de los ideales revolucionarios aventurándose en ocasiones, arriesgándose en otras y experimentando en casi todas, en pos de esa nueva sociedad; es la Europa de las vanguardias artísticas

El teatro a lo largo de la historia, tanto como género dramático, como manifestación escénica o como ámbito arquitectónico ha demostrado ser un espacio sensible a los cambios, bien sean estos culturales, técnicos, tecnológicos, sociales o políticos, configurándose en sí mismo y en sus manifestaciones como un reflejo del transcurrir humano en cada época y en aquella época, la de principios del siglo XX fue reflejo fiel de ese convulso mundo en que estaba inserto, como digo siendo permeable a los acontecimientos, pero sobre todo dejándose influenciar por las ideas y reformas de lo que debería entenderse por espectáculo teatral que se venían planteando desde finales del siglo XIX.

Reformas que tienen en su "ADN" el rechazo a la sociedad burguesa de la época, por lo tanto a la escena naturalista que se consideraba le representaba y el realismo como una evolución del naturalismo aplicado a los medios escenográficos; había despreciado el lenguaje específico del teatro, restringiendo las posibilidades escénicas, alejando tanto el lenguaje como el fondo, la forma y la estética de los espectadores que acudían a él.

Tras la crisis social que supuso la Primera Guerra Mundial, el teatro se convierte pues en punto de concurrencia de la sociedad (recordemos que en ese momento el evento social por excelencia era la asistencia al teatro, fuese cual fuese su manifestación escénica) y como lugar de confluencia social, es el lugar de encuentro también de sus aspiraciones, sean estas políticas, estéticas... El teatro como reflejo queda marcado por el desánimo y confusión que en el espíritu humano deja la Primera Guerra Mundial, la pandemia de la "gripe española" y las sucesivas revoluciones, pero también es el mejor lugar desde donde se pueden divulgar las nuevas ideas que están surgiendo por parte de los movimientos de vanguardia, el teatro siendo ese gran evento social les permitía llegar a un público más amplio y así plantear debates estéticos y sobre todo socio-políticos con temas de la más rabiosa actualidad.

Ser lugar de confluencia resultó determinante de cara a las búsquedas que las vanguardias artísticas comenzaron en torno al teatro mismo, pero sobre todo, en torno al ámbito escénico del edificio y su utilidad social tal y como estaba concebido, por ello llegaron a cuestionar la forma del edificio teatral y por ende del teatro en general, planteando la necesidad de concebir una nueva tipología teatral. Con esta idea base y con la necesidad de tener una escena más multidisciplinar, se implican directores teatrales, arquitectos, ingenieros, artistas y actores. Así, se asumen de una forma generalizada las ideas de R Wagner en la que diversos agentes sueñan un dispositivo para la creación de la Gesamtkunstwerk (obra de arte total) que es la piedra angular del Festspielhaus de Bayreuth, origen del cambio en la tipología arquitectónica del ámbito escénico moderno.

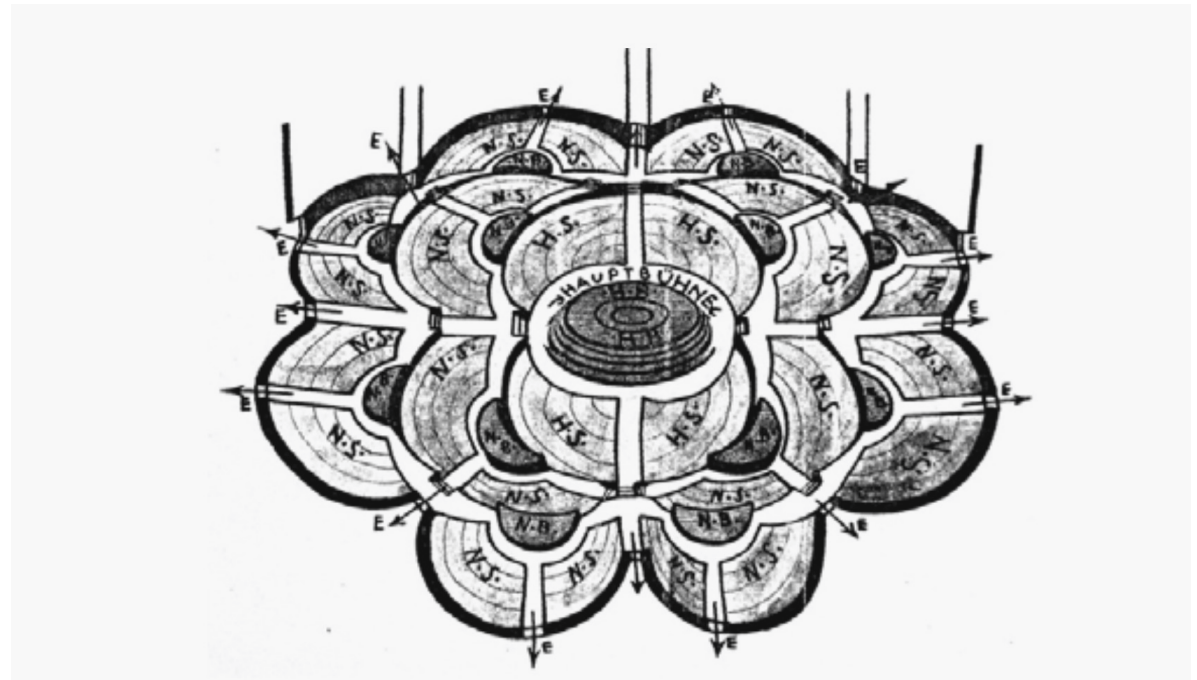
Entonces el teatro como manifestación artística que tiene cabida en ese edificio "caduco", pero dedicado exclusivamente a su actividad, se preocupa por integrar determinados descubrimientos científicos convirtiéndose en punto de

**El teatro a lo largo
de la historia, ha
demostrado ser un
espacio sensible
a los cambios**

encuentro entre arte, técnica y tecnología moderna en pos de definir cómo debería ser la tipología teatral para los años venideros, forma que permitiera integrar composiciones más dinámicas, y en las que los materiales, la incidencia de la luz, las transparencias, la amplificación del sonido, incluso las proyecciones cinematográficas, acompañarán al actor, al ritmo y al movimiento generando otra expresión escénica más acorde con la modernidad maquinista e industrial de ese momento. Es decir, todos los elementos presentes en el modelo de teatro como tal y los de posible realización fueron replanteados, todos los principios existentes fueron cuestionados, dando como resultado el sueño de un ámbito escénico, que no solo albergara la obra de arte total, sino que la generara, teatros creados con la idea de ser edificios que desde su génesis arquitectónica están pensados para tal fin, ser en sí mismos corazón, alma y espíritu del evento moderno y multimedial, por lo tanto total, de la obra de arte.

La sistemática de la siguiente reflexión es hipotético – deductiva, sus conjeturas se derivan de lecturas, de visitas a diversos teatros, modernos y clásicos, la visita a museos, la asistencia a exposiciones como la realizada en 2006 “Arquitecturas ausentes del siglo XX” en el Centro Cultural de la Villa de Madrid y que fue realmente la génesis, el detonante de todas estas elucubraciones que durante años han rodado pensamientos y reflexiones que inexorablemente me han llevado a indagar sobre los ámbitos arquitectónicos en torno al teatro con especial énfasis en aquellos generados a principios del siglo XX, y por qué pretenden un nuevo teatro, un nuevo edificio para el espectáculo.

Fecundas búsquedas del primer cuarto del siglo XX que generan proyectos como “El teatro número 14 de Norman Bel Geddes (1914 - 1929), The Endless Theatre de Frederick Kiesler (1916 - 1926), Theater ohne Zuschauer de Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigsfeld (1923 - 1924), Total Theatre de Erwin Piscator y Walter



Gropius (1926-1934), El nuevo Teatro Meyerhold de Vsevolod Meyerhold (1930 -1938). Teatro Sintético de Sverdlosk por Moiséi Ginzburg (1931 - 1932), Il Teatro Totale Futurista de Marinetti (1933), El Teatro de Masas de Gaetano Ciocca para Mussolini (1933 - 1936) entre otros. De todos estos proyectos solo se revisaran dos por las siguientes razones;

1. Ser proyectos de edificaciones teatrales que como dispositivos arquitectónicos tienen formas similares.
2. Haber sido ideados por personajes relevantes dentro del mismo ámbito del teatro, como es el caso de E. Piscator, que comenzó a diseñar un nuevo concepto de edificio teatral con el arquitecto W. Gropius, en el que plasmaron su idea del Teatro Piscator y que termina siendo una idea tan completa que en los anales de la historia se recuerda como “Teatro Total” y el de Meyerhold investigador escénico quien parte de lo espacial y lo corporal para su

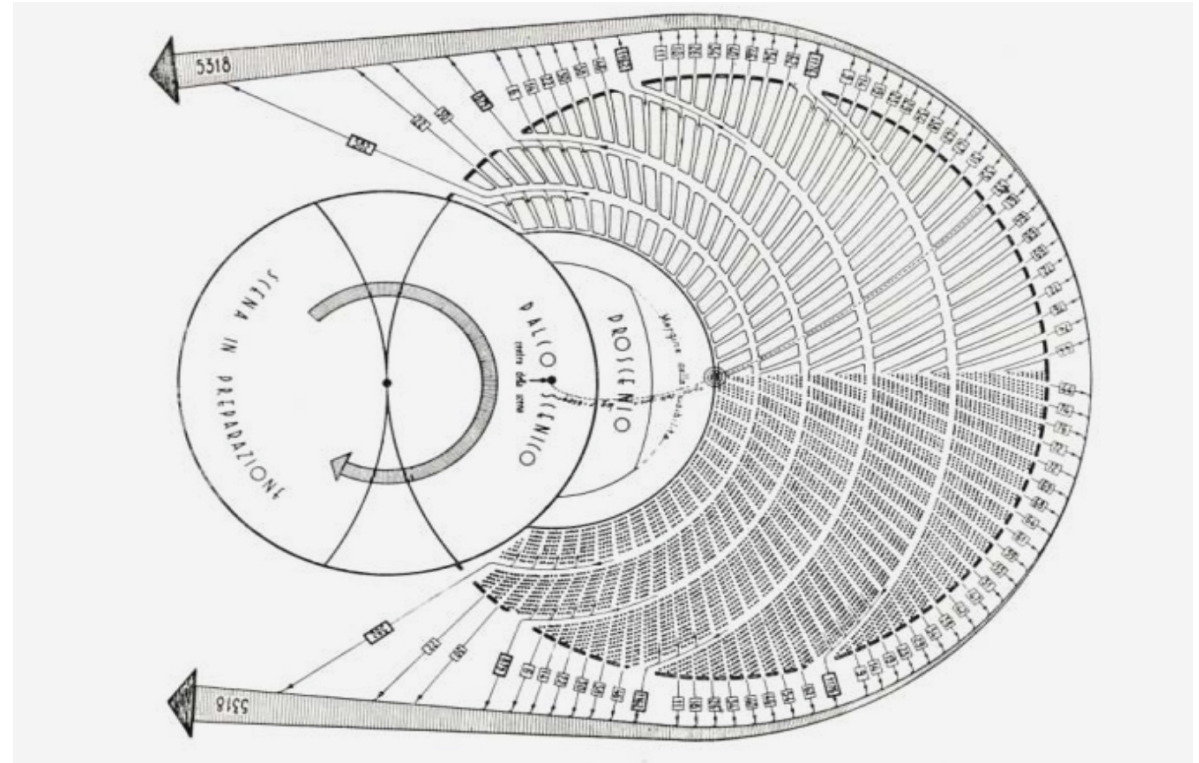
Imagen:
Theater ohne Zuschauer de
Jakob Levy Moreno y Rudolf
Hönigsfeld (1923 - 1924)
Fuente:
Moreno Museum, Bad Voslau

proyecto “El Nuevo Teatro Meyerhold” en él buscaba darle forma arquitectónica a sus experiencias en torno al hecho escénico.

3. Tener un destino final similar, quedarse en proyecto, no haber sido construidos nunca. Cabe anotar que al parecer ambos proyectos indagan en problemas similares, planteando los siguientes principios en su formulación arquitectónica:
 - a. El escenario y el auditorio deberán estar unidos en una sola entidad arquitectónica, disolviendo la separación público, escena, por lo tanto no habrá telón frontal, ni candilejas, ni foso de orquesta para separar los actores y el público.
 - b. El público deberá rodear el acto mínimo por tres lados.
 - c. El público podrá percibir el acto de forma axonométrica de tal forma que lo pueda ver desde arriba y desde los lados para que se fomente la perspectiva.
 - d. El auditorio debe estar iluminado tanto con luz natural como con los mayores dispositivos lumínicos del momento.
 - e. Los camerinos de los actores deben estar conectados directamente con el área de representación.
 - f. La incorporación del naciente cine como estrategia narrativa dentro de la puesta en escena.

Meyerhold y el sueño de un edificio maquinista

La construcción del teatro para las ideas de vanguardia fue una tarea multidisciplinar en la que se reunieron directores teatrales, ingenieros, arquitectos, escultores, pintores, actores,... como nunca antes lo habían hecho al hilo de este acontecimiento dice Hormigón (1992);



“...Antes se consideraban tópicos de Wagner de crear una especie de teatro sintético, junto con los medios escénicos, utilizará además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que es así justamente, hay que conseguirlos. Es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala (p.5)”

Entonces el teatro se convirtió en el lugar donde el arte y la tecnología maquinista de principios de siglo XX se dan la mano mucho más que en otras épocas de la historia de la edificación teatral en busca de encontrar una nueva tipología para el hecho escénico y que hiciera posible las ideas de R. Wagner para la obra de arte total, para el espectáculo total en el que todos los elementos presentes en la escena se replantearán,

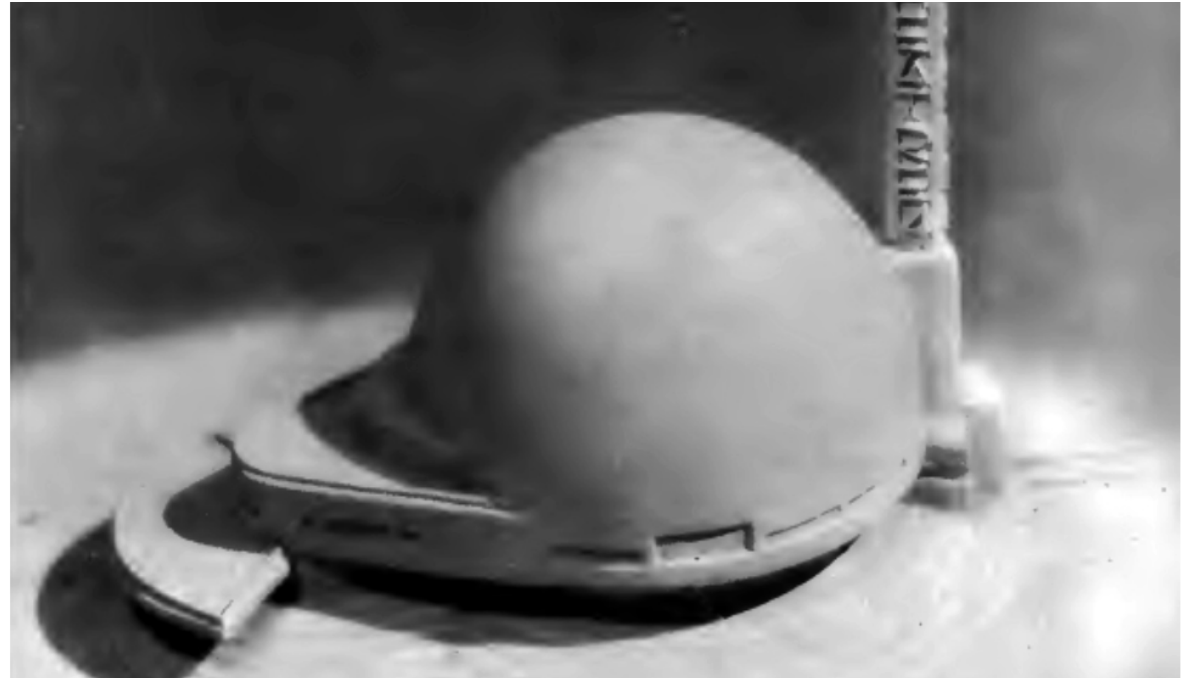
Imagen.
El Teatro de Masas de Gaetano
Ciocca (1933 - 1936)
Fuente:
Pirandello, Luigi et al.

se reformularan desde una óptica puramente industrializada, técnica y teatral.

Vsévolod Meyerhold, quien fuera en el primer cuarto del siglo XX el director más vanguardista e influyente de la escena teatral soviética post-revolucionaria buscaba una representación mediante montajes mecánicos, muy al hilo de las ideas futuristas, en las que la escena sintética (para la época) se rodeaba de mecanismos para giros, rampas a distintos niveles, incorporando además escenografías vanguardistas con medios técnicos destinados a reflejar en la escena el dinamismo y el palpito de la sociedad en que vivía. Él como director aspiraba a construir dispositivos multifuncionales, que contaran con acústica, óptica, geometrías descriptivas, así como con grúas y motores todos adaptables que hicieran del teatro un ámbito de mayor libertad, pues la caja. La escénica de la mayoría de los teatros a la italiana de la época, por su tipología teatral encorsetaban tanto al director, como al actor y al escenógrafo e, incluso, al espectador. Su nueva visión como director era la de construir un dispositivo multifuncional, mecánico y adaptable que acercase el teatro a la libertad de las acciones de masas que la revolución aspiraba a suscitar.

En el capítulo 45 "De la reconstrucción del teatro". Meyerhold (1929) expone sobre el efecto que en su visión del teatro la representación debe causar en el espectador cuando dice;

"Dado que una representación dramática depende de leyes propias del teatro, no basta con que apele únicamente al intelecto del espectador. Una obra de teatro debe hacer más que suscitar alguna idea o representar eventos de tal manera que invite a conclusiones automáticas. Los actores no actúan simplemente para demostrar la idea del autor, el director o ellos mismos; En sus luchas, todo el conflicto dramático tiene un objetivo mucho más elevado que



la mera exposición de tesis y antítesis." (p. 98)

Y continúa diciendo; "... Mi principal objetivo hoy es tratar de resolver la confusión que hasta el día de hoy atormenta el frente teatral..." (p. 99)

Para conseguirlo consideraba necesario eliminar la barrera impuesta por la embocadura, ese marco que conforma el arco del proscenio¹ y que para otras ideas era tan útil al postularlo como marco de la invisible cuarta pared, para ello no se pretendía una simple modificación de la forma en que se concebía el espacio escénico, sino que demandaba prácticamente una revolución total que le alejara completamente de los referentes que

¹ Para otras ideas era tan útil al postularlo como marco de la invisible cuarta pared, Uno de sus objetivos era el de eliminar la barrera impuesta por la embocadura, ese marco que conforma el arco del proscenio

Imagen.

El teatro número 14 de Norman Bel Geddes (1914 - 1929)

Fuente:

Pirandello, Luigi et al.

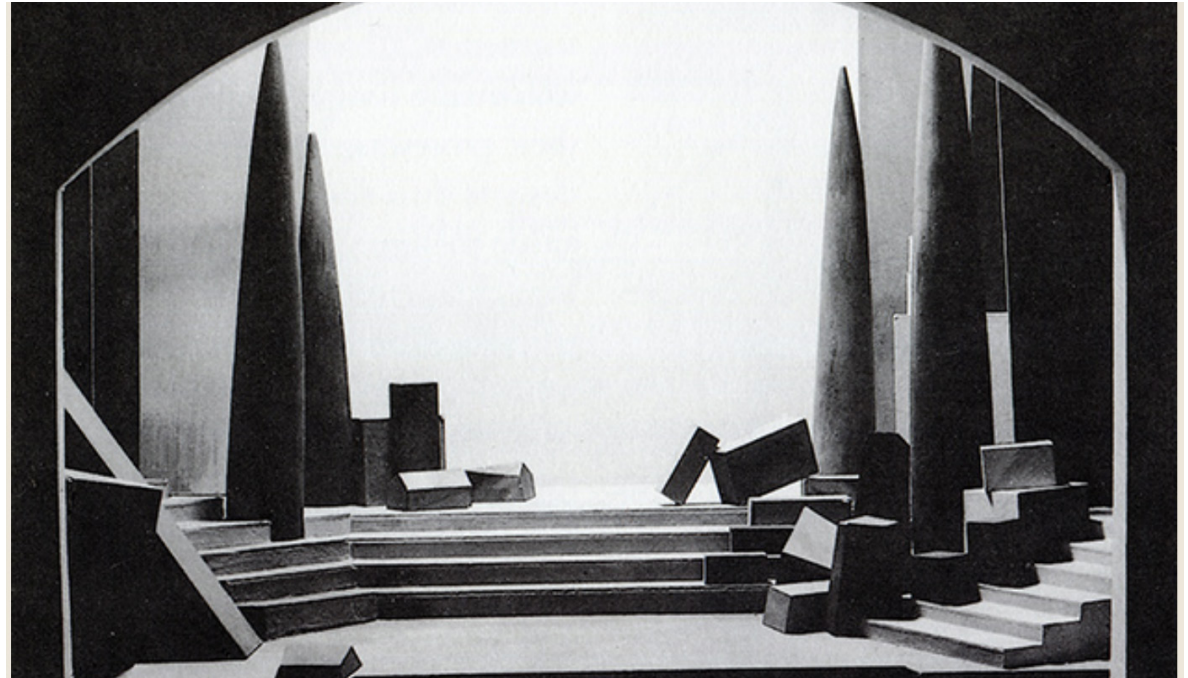
hasta el momento se tenían del edificio teatral, algunas de las preguntas que se hizo según el artículo "A Theatre for Meyerhold" de los arquitectos Mikhail Barkhin and Sergei Vakhtangov publicado en 1972 por Braun en la revista Theatre Quarterly 2, 7, fueron del siguiente tipo; "¿Cómo podría el director utilizar sus actores y montar la acción, frente al espectador o a su alrededor? o ¿El espectador podría rodear la acción?"

Con estas preguntas Meyerhold pretendía enfrentar el problema de la percepción del actor en escena de una manera diferente, quería hacer todo lo posible para que el espectador pudiera ver toda la plasticidad del actor en su actuación en la mayor plenitud espacial, para ello planeo como solución que el movimiento circulara no solo de izquierda a derecha y en frontalidad sino también de adelante - atrás haciendo mucho más integradora y por qué no inmersiva la experiencia escénica.

Su preocupación no solo estaba en torno al actor sino que también se cuestionaba por cual debería ser la mejor posición para el director, el escenógrafo, el director técnico y el director musical... Braun (1986) al reflexionar sobre las necesidades de un nuevo edificio para las representaciones teatrales cita a Meyerhold cuando dice:

"No puedo representar los grandes avances de la reconstrucción socialista con escenografía de madera contrachapada. Necesito nuevos recursos técnicos en un nuevo edificio. Los problemas con los que se encuentra el teatro son problemas de tecnología." (1968, p. 250)

Palabras que reflejan la necesidad del cambio en la búsqueda de nuevos recursos en el ámbito escénico, e incluso escenográfico, pues las escenografías efímeras que utilizaba en el Teatro Sohn, lugar donde habitualmente representaba sus obras antes de 1930, no le permitían desplegar sus ideas con completa libertad, ni reflejaban ambiciosos puntos de vista estéticos para la escena.



En busca de soluciones se empeña en construir un nuevo edificio teatral, contando para su ejecución con Barkhin, Vakhtango. El Proceso de reflexión en torno al proyecto duró varios años y empezó efectivamente en 1930; Durante tres años el desarrollo del del trabajo se se puede dividir en tres etapas con tres tipos de soluciones arquitectónicas diferentes.

Primera variación (1930-1931) Partiendo del antiguo teatro Sohn se desmonta el auditorio el escenario en busca un nuevo espacio escénico integrado que cuenta con dos escenarios giratorios de igual tamaño en torno a los cuales está el anfiteatro conservando gran parte de la estructura del antiguo teatro (el vestíbulo, el foyer, las escaleras, la pequeña sala de ensayos que habitualmente los teatros tienen detrás del escenario), es decir el proyecto solo afecta al espacio escénico y a la vieja sala propiamente dicha.

Imagen.
Maqueta de Alexandra Exter, para Salomé, (1917) que se implanta en el primer teatro Sohn, en ella se aprecia como el arco de proscenio limita la visual, como es tradicional en la escena a la italiana burguesa.

La segunda variación (1931-1932) una construcción completamente nueva, limitada solo por las medidas del edificio antiguo y optando por una elipse alargada conservando los dos escenarios giratorios que podían ser delimitados bien sea por medio de la iluminación o ser situadas a diferentes alturas, además se consideraba la posibilidad de que eventualmente se pudieran convertir en patio de butacas convencional con, butacas desarmables; de esta manera se podrían representar obras de un corte más tradicional o incluso aquellas que ya se tenían en repertorio.

La tercera y final variación (1932-1933). El proyecto esperaba conservar las paredes exteriores existentes, hacer una elipse menos alargada, para que las butacas quedaran más cerca del espacio de la representación, "... pero los trabajos se detuvieron y el edificio fue terminado sin nuestra colaboración y finalmente se abrió como el Tchaikovsky Concert Hall no formamos parte de su planeación ni de su construcción" (Braun, 1972. p. 73).

Gropius un diseño integrador

"...el edificio teatral y su arquitectura es el recipiente espacial de toda la acción dramática, la modalidad de su construcción sólo puede desarrollarse a partir de las múltiples exigencias que la obra de arte escénica misma plantea"

Walter Gropius²

En 1919 Edwin Piscator entra a Colaborar con el teatro proletario ve el teatro influenciado por el modelo de Meyerhold y bajo las premisas de; que el teatro es un inestimable instrumento de

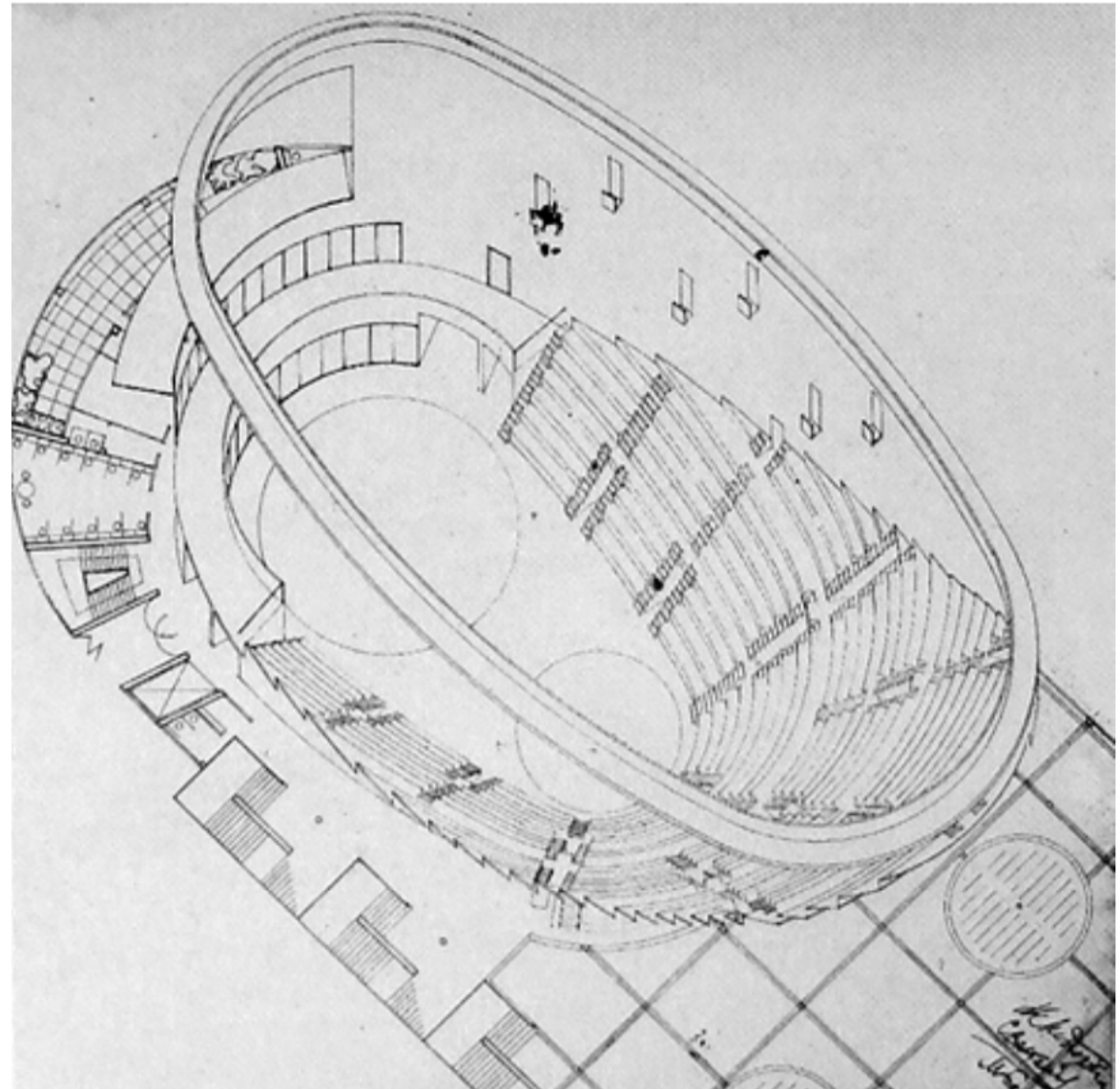


Imagen.
Mijaíl Barkhin y Serguéi Vakhtángov,
segunda versión del proyecto para el
nuevo Teatro Meyerhold

Fuente:
Khan Magomedov, Selim O

2 Cita extraída de el artículo «El edificio teatral» conferencia publicada en las actas del congreso de la Fondazione Alessandro Volta (1934). Edición en castellano del 2019 en "arquitectura y planeamiento 3 edición.

propaganda política y que el diseño de los edificios debe atender sobre todo las necesidades de la escena desde una perspectiva biomecánica³ con el fin facilitar un “teatro de acción” y de conciencia social.

Para tal fin se sirve del teatro de variedades en el que, sus obras son una proclama consciente, un medio de interpretar la realidad como forma de actividad política. Las obras de Piscator y por lo tanto su idea de lo que el teatro debe ser no tiene ningún otro cometido que hacer consciente a los hombres de todo lo que hay dormido, más o menos turbio y confuso en su inconsciente. Bajo esta premisa se acerca a pintores como Otto Dix, George Grosz que colabora con él realizando dibujos para sus obras teatrales.

Ese mismo 1919 Walter Gropius asume la dirección de la escuela de la Bauhaus, un centro de enseñanza de arquitectura nacido de la fusión de la academia de bellas artes y la escuela de artes y oficio, una escuela que cambiara el sentido del arte durante el siglo XX y que sigue influyendo en nuestros días.

Que como plantea Fernandez (2014) “La Bauhaus, aspiraba atraer artistas que trabajaran más allá de los límites de sus propias disciplinas” (p71). Una búsqueda muy contemporánea en el ámbito artístico en general. La enseñanza primordial que adquieren los alumnos es la no hacer diferencias entre las Bellas Artes y la artesanía utilitaria, el arte que sale de las aulas de la

3 El concepto de Biomecánica se relaciona con la preparación física del actor para enfrentarse a diversos personajes, partiendo del entrenamiento circense, de la commedia dell'arte, mirado bajo una perspectiva política del teatro. Partía de la idea de crear un nuevo ser humano, perfeccionado a través de los principios de la producción industrial, perfectamente amoldado a la era de la industrialización. Sus principios fueron formulados en 1921 y 1922 basándose en la observación del cuerpo humano, intentando guiar a los individuos en el cuidado de sus cuerpos, para controlar el cuerpo eficazmente.

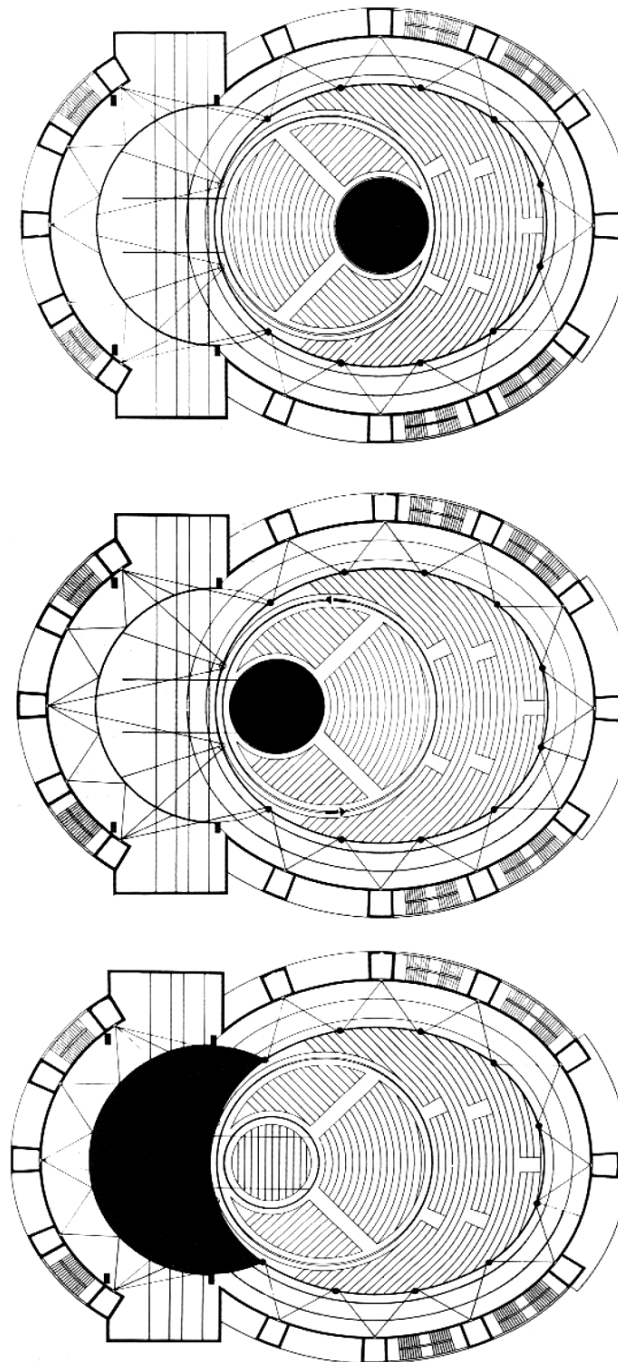


Imagen.

Posibles posiciones de la escena en el “Teatro Total” de W. Gropius Izquierda. Escena de proscenio convencional. En esta disposición el pasillo que rodea a los espectadores también es susceptible de ser usado para fines representaciones. Centro. Escena de proscenio central. El disco giratorio avanza hacia los espectadores conformando una escena central. Al igual el fondo anterior y los pasillos laterales son utilizables con fines representaciones.

Derecha. Escena circular. Como en el ámbito escénico el espectador rodea el espectáculo, disposición típica del ámbito escénico en O de las asambleas tribales primigenias.

En esta disposición se puede generar el doble envolvimiento pues a su vez los espectadores pueden ser rodeados por el espectáculo al usarse los pasillos circundantes, otra virtud de esta disposición es la posibilidad de crear proyecciones envolventes.

Fuente:

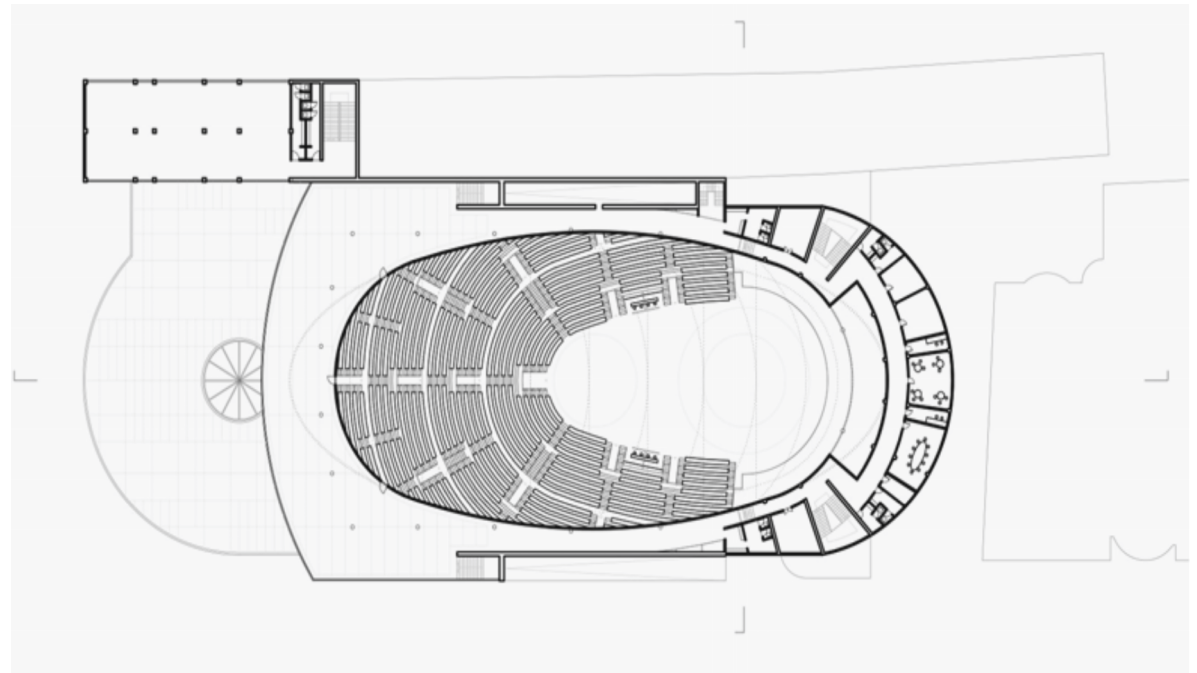
Navarro de Zuillaga, Javier

Bauhaus debe responder a las necesidades de su sociedad con diseños agradables en lo estético, satisfactorios en lo técnico y utilitario.

El teatro de la Bauhaus, con inclinación a la sátira y la parodia, le emparentó con los espectáculos de Piscator pues ambos parecen heredar de los dadaístas, la ridiculización alimentándose de la parodia y la burla de las formas anticuadas del teatro contemporáneo. Los ballets diseñados por Schlemmer para el aula de teatro de la escuela son una muestra de las ideas plásticas y visuales entorno a la escena que se ve como una continuación natural de la arquitectura, la escena se aprecia como una composición pictórica de planos ordenados, es decir, un espectáculo vivo de formas y colores. Además se considera el teatro con el necesario contrapeso a las tendencias demasiado objetivas de las demás ramas de la Bauhaus.

Fueron el valor didáctico del teatro épico moderno de Piscator y la espacialidad del acontecimiento teatral los que terminaron por entrelazar la búsqueda de Walter Gropius con las ideas de Piscator provocando que en 1927 se realice el encuentro que lleva a materializar años después la idea arquitectónica y escénica de lo que hoy conocemos como el “Teatro Total”.

Piscator tiene muy claro que debe propiciar este edificio teatral al espectáculo escénico; lo imagina como una gigantesca máquina con equipos de iluminación lo más moderno posibles, móviles tanto horizontal como verticalmente, funcional dotado de partes móviles y giratorias rodeado de innumerables proyecciones de cine, dotado de megafonía etc... Gropius asumió tales exigencias e imaginó un instrumento teatral de gran perfección técnica, un dispositivo que debía permitir el máximo de participación activa del espectador y dotando a la acción escénica de la posibilidad de influir sobre el espectador y de dar rienda libre a las ideas del director de escena, el nuevo creador, del hecho escénico.



Gropius le presenta a Piscator una idea de teatro en la que el patio de butacas o auditorium se pueda transformar incorporando cualquiera de las formas del teatro clásico, es decir un dispositivo arquitectónico que pueda albergar el teatro circular, el central y el de proscenio, Gropius en la reedición 2019 del libro “Arquitectura y planeamiento” lo resumía al decir:

“La historia de la evolución del teatro en el tiempo sólo conoce tres formas fundamentales de escena. La primera y originaria es el escenario circular, desarrollado a partir de la arena agónica de los antiguos (...) La segunda forma clásica de escena en la Antigüedad fue la escena a proscenio de los griegos, con hileras semicirculares de espectadores y un escenario que avanzaba hacia ellos como una lengua. Sobre esta arena truncada por la mitad no se desarrolla el juego escénico en forma plástica

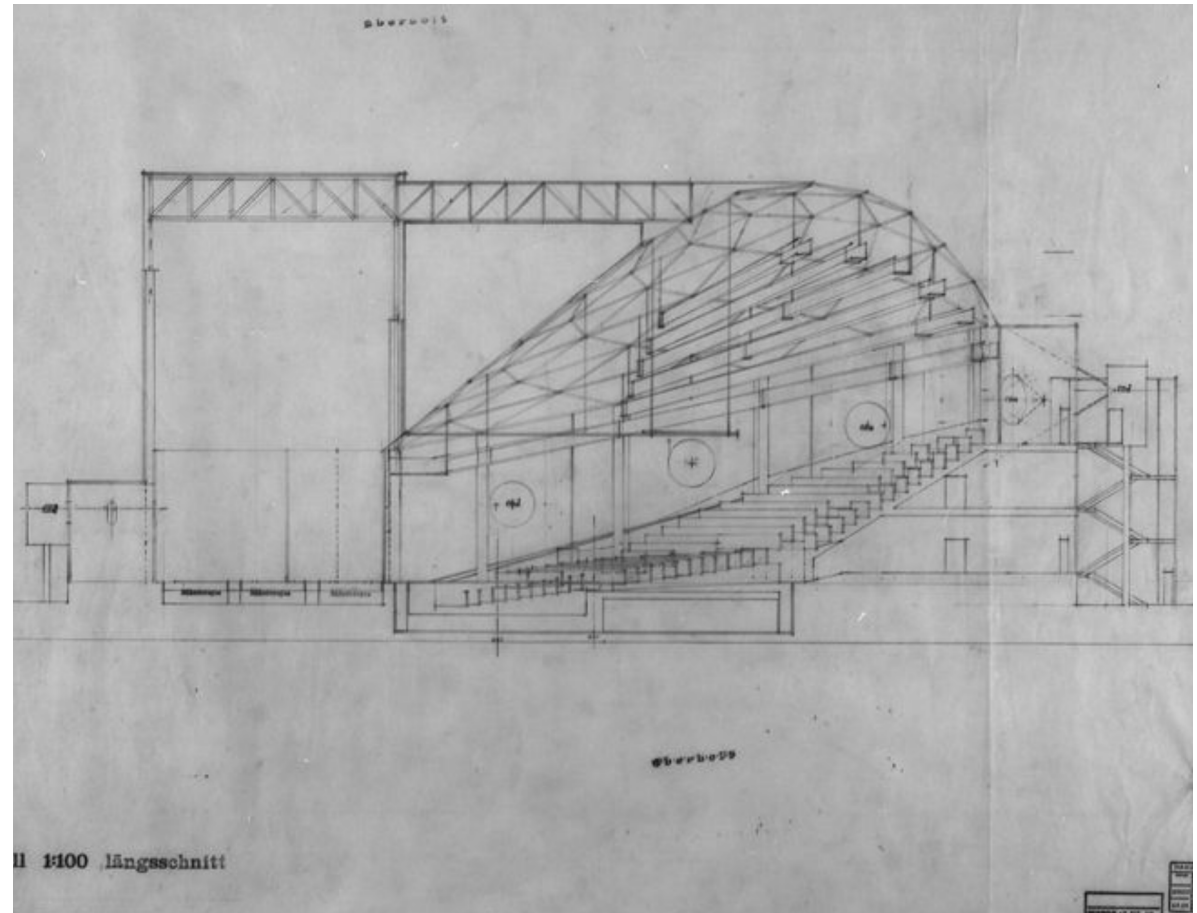
Imagen.
Tercera versión del nuevo Teatro Meyerhold realizada por Rachel Hann, 2010
Fuente:
Prieto Lopez, Juan I

circular y simultánea, como en el tipo anterior, sino a la manera de un relieve sobre un plano escénico semicircular que tiene frente hacia adelante, hacia la derecha y la izquierda, pero que posee un muro de fondo firme, lugar de entrada y salida de los actores (...) Progresivamente se va retirando del espectador el espacio escénico abierto colocado frente a ese muro de fondo de referencia; se lo hace retroceder y encogerse hasta convertirse en el escenario en profundidad, o «escenario de caja de sorpresas» que es la tercera y última forma básica de la escena, la que domina aún en nuestro teatro actual. (pp. 83-85)

El resultado de esta propuesta era la transformación del escenario haciéndolo girar 180° consiguiendo con ello que el anterior proceso se convierta en una pista central totalmente rodeada un espectadores, acción que por medio acción que tu tía realizarse en la ejecución de una función. El espectador se encuentra entonces circundado por el espectáculo envuelto en la ficción de la acción dramática, la escena circular ámbito escénico en O no permite la división entre lo que Breyer (2005) llama como sinónimo de escenario área de veda⁴ y espectadores, se supera, así, la división que durante tantos siglos a existido entre espectáculo y público.

En la escena del “Teatro total” la palabra, la luz y la música pierden su ubicación rígida y el director se convierte soberano creativo pues es el edificio el que se acomoda a su visión creativa, es él quien orienta el interés según sean las exigencias de la puesta

4 Es la idea fuerza que conjuga a estos cuatro vectores: el espectáculo, la deixis, la operación y el paisaje. Es la idea que los convocan y los estructura en un sentido. Definen, básicamente un espacio decepción, área de reserva simbólica, lugar en el legiado, donde un espectador ciento prohíbe el acceso, para preservarlo como sitio sin plan demostración. (P392)



en escena, se modifica no solo el sitio sino también la forma del espacio, sometiendo al público, quiéralo éste o no, a la fuerza dinámica del mundo imaginario de la creación escénica.

“el espectador se sienta bajo un cielo nuboso y estrellado rodeado por olas del mar o multitudes que avanzan, concentrándose en la acción teatral que tiene lugar en la arena teatral. La división entre acción y público esta superada; palabra, luz y música ya no tienen un lugar fijo El director es soberano y dicta los focos de interés de acuerdo con las demandas

Imagen.
Teatro Piscator, 1927 plant-
eamiento estructural
primera etapas
Fuente:
Busch-Reisinger Museum

cambiantes del drama cambia el lugar y el espacio de la acción el público está su merced sujeto al dinamismo de su imaginación se ha superado la superación la separación entre espectáculo y público la sala misma se convierte en escenario y en vez de una superficie de proyección surge un espacio de proyección” (tomado del video arquitecturas ausentes del siglo XX)

La conmoción del espectador, como en la sociedad de principios del siglo XX, conmocionada por la velocidad maquinista, por el derrumbamiento de los principios de humanidad a causa de la guerra y las constantes revueltas sociales se afirma como finalidad del “Teatro Total”, en él se subordinan todos los medios técnicos, tecnológicos, visuales y pictóricos en pos del actor y sobre todo del contenido que desde la escena quieren contarse.

Tanto en el caso de Meyerhold como en el caso de Gropius la arquitectura, la tecnología, el arte así en general y al servicio de una idea multidisciplinaria se unieron en busca no solo de un edificio paradigmático, sino de un ideal de sociedad más justa e igualitaria, ideales en cuanto la arquitectura escénica que en realidad aún hoy día no sabemos como funcionarían en el hecho escénico en sí mismo, pues como se ha dicho, son dos de los hitos arquitectónicos más relevantes para la escena contemporánea que desde el primer cuarto de siglo XX siguen llenando de admiración a creadores, hitos que aún hoy día, casi cien años después, no han sido construidos.

Referencias Bibliográficas

- Hormigón, J. A. (1992). *“Meyerhold: textos teóricos. La reconstrucción del teatro”*. Ed. ADE. Madrid.
- Barkhin, M. & Sergei Vakhtangov. “A Theatre for Meyerhold.” Braun, E. (trad.) (1972), *‘Un teatro para Meyerhold’*, Theatre Quarterly 2 (7): 69-73

- Meyerhold, V. (1995). Chapter 45: FROM The Reconstruction of the Theatre (1929). *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, 184–185
- Braun, E. (1986). *“The Theatre of Meyerhold. Revolution on the Modern Stage”*. Londres: Methuen, 1986, p. 250
- Fernandez Balbina, C. (2014). *Estudios de perfume y performatividad en las artes escénicas*. Omm Press editores. Madrid.
- Navarro De Zuñillaga, J. (1927). *Gropius: Teatro Total*. Editorial Rueda. Madrid
- Schlemmer, O. (1987). *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios de Oskar Schlemmer*. Ediciones Paidós. Barcelona.
- Suarez, J. I. (2010). *Escenografía aumentada. Teatro y realidad virtual*. Editorial Fundamentos. Madrid
- Prieto Lopez (2013) “Teatro Total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras”. Universidad de la Coruña tesis doctoral. Disponible en: https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/10334/PrietoLopez_JuanIgnacio_TD_2013.pdf?sequence=5&isAllowed=y (Noviembre 2020)
- Breyer, G. (2005). *“La escena Presente”*. Ed. Infinito. Buenos Aires.
- Sanchez, J. A. (1999) *“La escena moderna”*. Ed. Akal. Madrid
- Blas, F. (2009). *“El teatro como espacio”*. Ed. Fundación caja de arquitectos. Madrid.

En el “Teatro Total,” se subordinan todos los medios técnicos, tecnológicos, visuales y pictóricos en pos del actor y sobre todo del contenido que desde la escena quieren contarse.



Fotografía.
Jhon Atencia de la serie La
muerte reposa
en mi mano

Estas fotografías donde la mano gira está inspirada en el texto de Gabriel García Márquez "El rastro de tu sangre en la nieve" donde una mujer se pincha el dedo y esa situación la une a la muerte. Las fotografías buscan generar reflexiones, dudas y aceptación acerca del tema; plantearla como un tema que sus respuestas es difusa cuando se piensa en el después, pero que hay que dialogar disminuyendo su negación, alteración y dejarla de ver como algo malo; son maneras que me acerco para darle valores a la vida y sus etapas.