

STEGREIFTHEATER

El espacio teatral para la teoría dinámica de roles del doctor Jakob Levy Moreno

Juan Ignacio Prieto López

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

El teatro se concibió desde sus orígenes en la Grecia clásica como un ámbito idóneo para liberar las emociones de los individuos, tal y como lo definió Aristóteles en su obra *Poética*. El doctor Jakob Levy Moreno, supone un caso singular de formulación de una terapia psicológica a través del uso del teatro. En las primeras décadas del siglo XX en Viena, bajo la influencia omnipresente de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, formuló la *teoría dinámica de roles* que desarrolló en obras improvisadas entre 1910 y 1914 con grupos de individuos de diferentes edades, a los que se trataba de hacer aflorar conflictos psicológicos mediante la actuación espontánea. Esta terapia fue experimentada durante la Primera Guerra Mundial en campos de refugiados próximos a Viena, hasta que tras el conflicto fundó en 1922 el *Stegreiftheater* o *Teatro de la Espontaneidad*, que sirvió como laboratorio experimental de las posibilidades terapéuticas acerca de la “actuación activa y estructurada de situaciones de conflicto psicológico”.

Estas acciones en las que el paciente era tratado en un grupo de trabajo en lugar de individualmente, le llevaron a acuñar el término *terapia de grupo* en 1923, de la que fue pionero en su puesta en práctica y que daría lugar, en una de sus variantes, al *psicodrama*. La proximidad de Moreno con el teatro y su necesidad de un nuevo planteamiento teórico y funcional le llevaron a cuestionar la estructura espacial de la arquitectura teatral, buscando una solución que permitiese una mejor articulación de su práctica terapéutica. De cara a modelar un espacio utópico destinado a la realización de su *Stegreiftheater* Levy Moreno decidió establecer una colaboración con el joven arquitecto Rudolf Hönigfeld en 1923. El resultado de esta colaboración fue el llamado *Theater ohne Zuschauer*, literalmente *teatro sin espectadores*, cuyo origen sería la creación de una escena que permitiese la incorporación de los actores espontáneos a la representación. Esta actuación improvisada carecía de un guión firmemente establecido y no precisaba de ensayos, por lo que Moreno decidió prescindir de la caja escénica y disponer una escena central y múltiples escenarios de menor tamaño y entidad en diversas posiciones del teatro, generando un espacio no jerárquico en el que todos los individuos fuesen actores potenciales de una acción escénica improvisada.

El presente artículo pretende estudiar las características de este espacio teatral creado para liberar las emociones de los individuos a través de la puesta en contexto y el análisis de la arquitectura utópica formulada por Jakob Levy Moreno y Rudolf Hönigfeld.

PALABRES CLAVE

Stegreiftheater, Levy Moreno, Hönigfeld, Teatro, Terapia.

STEGREIFTHEATER

El espacio teatral para la teoría dinámica de roles del doctor Jakob Levy Moreno

Jakob Levy Moreno (1889-1974), supone un caso singular de aproximación al teatro desde el campo de la psicología. Nacido en Rumanía pero criado en Viena, estudió matemáticas, filosofía y medicina, de la que obtuvo el título en 1917. En la primera década del SXX, Viena se encontraba bajo la influencia omnipresente del psicoanálisis enunciada por Sigmund Freud en su obra *Die Traumdeutung*, publicada en 1899. Evidentemente sus teorías fueron el origen de las reflexiones de Moreno, que señalaba tres corrientes confluyentes en Viena a comienzos de siglo:

Viena en 1910 era uno el campo de acción de tres formas de materialismo que se habían convertido en el elemento líder de nuestra era, el materialismo económico de Marx, el materialismo psicológico de Freud y el materialismo tecnológico del barco de vapor, el avión y la bomba atómica. Las tres formas de materialismo, a pesar de ser contrarias unas de otras, tienen un común denominador, un miedo profundo y falta de respeto, casi un odio contra lo espontáneo, la personalidad creativa (porque no debería mezclarse con el genio individual, una de sus muchas representaciones).¹

Sin embargo, la vinculación de Moreno con el teatro y la psicología habrían surgido, según su propio relato, de manera casual y alejada de cualquier planteamiento artístico o terapéutico, de sus experiencias en los parques vieneses en esos años:

Uno de mis pasatiempos favoritos era sentarme al pie de un gran árbol en los jardines de Viena y dejaba a los niños venir y escuchar un cuento. La parte más importante de esta historia era que estaba sentado al pie de un árbol, como salido de una fábula y los niños se sentían atraídos por mí como por una flauta mágica y se alejaban de su entorno físico adentrándose en el mundo de las hadas. No era por lo que yo les contaba, por el cuento, era por la acción, la atmósfera de misterio, la paradoja que convierte lo irreal en real. Yo estaba en el centro, a menudo me escapaba del pie del árbol y me sentaba más arriba, en una rama; los niños se sentaban formando un círculo, un segundo círculo tras el primero, un tercero tras el segundo, muchos círculos concéntricos con el cielo como límite.²

Estas reuniones infantiles espontáneas serían el origen de la *teoría dinámica de roles* que Moreno desarrolló en obras improvisadas entre 1910 y 1914 con grupos de individuos de diferentes edades, a los que se trataba de hacer aflorar conflictos psicológicos mediante la actuación espontánea. Esta terapia fue experimentada durante la Primera Guerra Mundial en campos de refugiados próximos a Viena, hasta que tras el conflicto fundó en 1922 el *Stegreiftheater*, el Teatro de la Espontaneidad de Jakob Levy Moreno. Situado en el número 2 de la Maysedergasse de Viena entre 1922 y 1925, sirvió como laboratorio experimental de las posibilidades terapéuticas acerca de la "actuación activa y estructurada de situaciones de conflicto psicológico"³.

Estas acciones en las que el paciente era tratado en un grupo de trabajo en lugar de la atención individual, le llevaron a acuñar el término *terapia de grupo* en 1923, de la que fue pionero en su puesta en práctica y que daría lugar, en una de sus variantes, al *psicodrama*⁴. La proximidad de Moreno con el teatro y su necesidad de un nuevo planteamiento teórico y funcional le llevaron a cuestionar la estructura espacial del teatro, buscando una solución que permitiese una mejor articulación de su práctica terapéutica.

De cara a modelar un espacio utópico destinado a la realización de su *Stegreiftheater* Jakob Levy Moreno decidió establecer una colaboración con el joven arquitecto Rudolf Hönigsfeld en 1923. El resultado de esta colaboración fue el llamado *Theater ohne Zuschauer*⁵, publicado inicialmente en el libro *Das Stegreiftheater*⁶, en el que se recogen las teorías y experiencias vinculadas al teatro desde 1922. El origen de la propuesta sería la creación de una escena que permitiese la incorporación de los actores espontáneos a la representación. Esta

actuación improvisada carecía de un guión firmemente establecido y no precisaba de ensayos, por lo que Moreno decidió prescindir de la caja escénica y disponer la escena en el centro del espacio:

Una de mis mayores preocupaciones durante este período era la construcción de una escena que encajase en los requisitos del nuevo teatro. Esta recibió diferentes nombres: Zentral Bühne, Raum Bühne, Stegreif Bühne, etc... La primera regla que yo formulé para la construcción teatral era que toda la acción en escena debería ser claramente visible desde todas partes para la audiencia. De ahí la construcción de la escena "redonda" (o escena circular) y la eliminación del arco proscenio. Otra consecuencia fue la escena "abierta", libre por todos lados, el actor no tiene escapatoria a dónde dirigirse, sin telón en el frente y sin backstage sino que está situado en medio del espacio y tiene que actuar allí. El énfasis entonces está en la espontaneidad, en el calentamiento y el movimiento escénico. Todo lo que antes ocurría entre bastidores ahora ocurría ante los ojos del público. Era el teatro de completa exposición y exhibición. Otra consecuencia era la eliminación del dramaturgo, que se convierte en un apuntador creativo y coproductor en el estímulo del momento. La escena abierta va mano a mano con la obra abierta.⁷

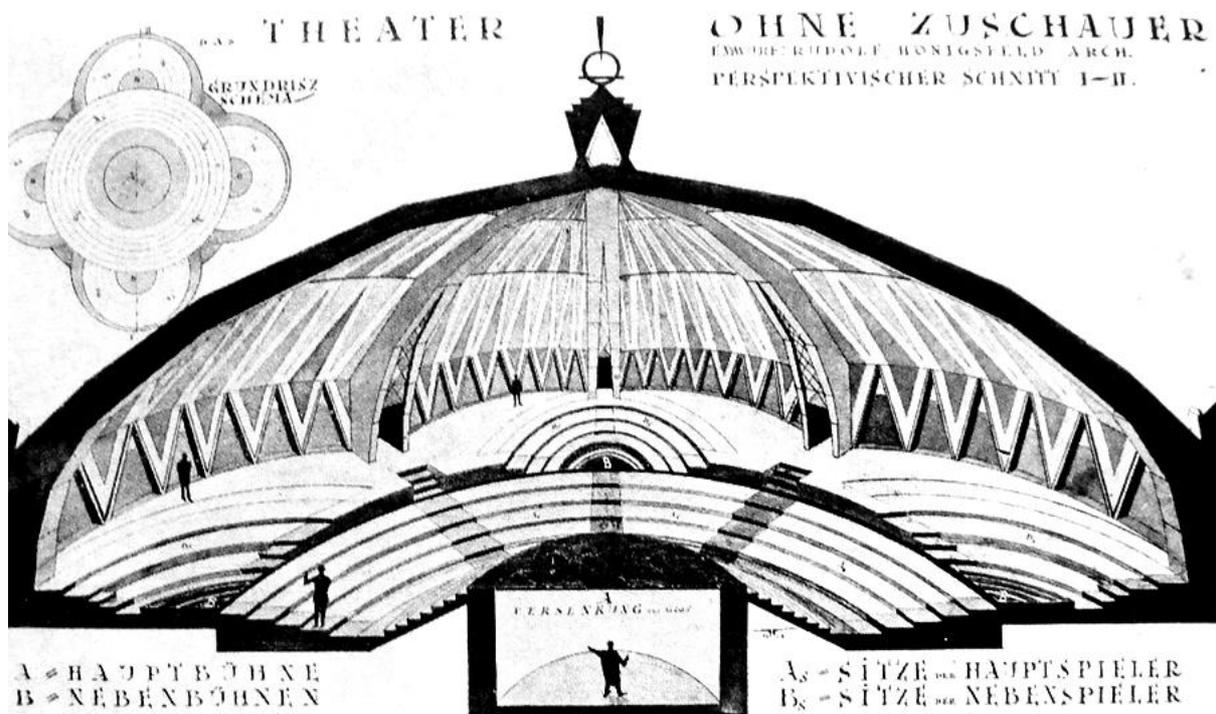


Figura 01. Rudolf Hönigsfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923.

Prescindiendo de telón, caja escénica, bastidores se conformaba una escena desnuda y en contacto directo con el público, cuya intervención se pretendía incentivar. Con esta arquitectura Moreno buscaba reconstruir las congregaciones espontáneas de individuos en torno a un relator improvisado que recordaba de su juventud en Viena:

Las influencias en mis ideas no vienen primariamente del teatro; mi leitmotiv venía de espacios abiertos en los que yo me movía de niño y en el intento de replicar estos espacios libres por medio de la arquitectura. Por ello, la libertad de movimientos permitidos en la escena, su apertura, su posición central y su dimensión vertical.⁸

Rudolf Hönigsfeld no realizó una planimetría completa y detallada del proyecto teatral, sino que son simplemente una colección de dibujos concebidos como apoyo gráfico a los conceptos del *Stegreiftheater* de Moreno. El título del proyecto, *Theater ohne Zuschauer*, teatro sin espectadores, sintetizaba el concepto de Moreno de un teatro en el que todos los participantes son actores potenciales de la representación. Esto da

lugar a un esquema espacial completamente novedoso y diferente, de manera que se trata de construir una nueva espacialidad capaz de romper la estricta división provocada por el arco proscenio y generar una fusión de espacio destinado a la visión y a la actuación.

La fuerza liberadora del teatro y no está en la escena ni en el actor; no está detrás de los bastidores, el productor o el dramaturgo; es la audiencia ante el proscenio. El espectador se convierte en un actor y se encuentra en conflicto con personas actuando en la escena –con su no-espontaneidad (conservación del drama) y su carencia de personalidad (rol).⁹

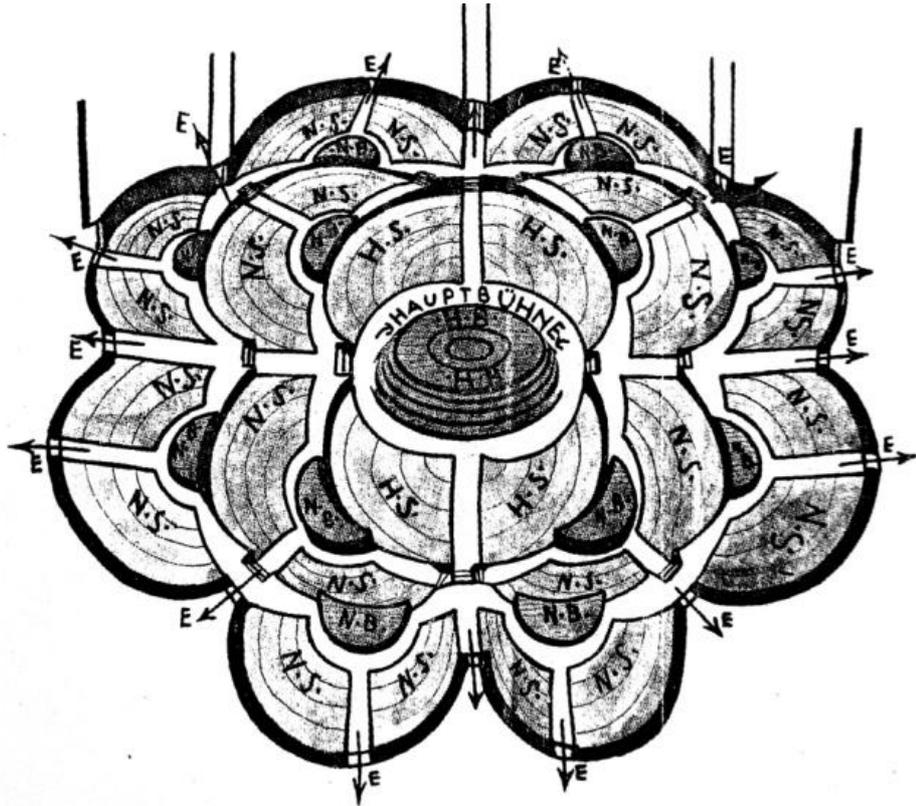


Figura 02. Rudolf Höningfeld, *Theater ohne Zuschauer*, 1923.

El proyecto fragmenta la habitual escena rectangular en una serie de plataformas de dimensión y orientación variable que se disponen en diferentes posiciones del espacio. La direccionalidad no lineal y jerarquizada de la visión y la actuación, favorece la escena dispersa en plataformas y da lugar al uso de geometrías circulares en base a las cuales se construye la totalidad del espacio¹⁰: desde la plataforma circular de mayor dimensión y que ocupa el centro del espacio elevándose un metro y medio para favorecer su correcta visión, se trazan radialmente cinco gradas en pendiente, destinadas a alojar al público en una posición vinculada a la escena central circular (*hauptbühne*). La escena central cuenta con una escalera anular perimetral que permite el acceso directamente a la cota más baja del auditorio o el descenso a la parte inferior de la escena donde se encontrarían los camerinos y zonas técnicas vinculadas a la escena¹¹. En uno de los dibujos de Höningfeld, la escena sobre la escena aparecen una serie de elementos de diferente color que serían plataformas, trampillas y escaleras que permitirían una conexión directa con la parte inferior de la escena. La última de estas gradas se convierte en un pasillo perimetral en torno al que se disponen cuatro escenas semicirculares (*nebenbühne*) levemente elevadas respecto al pasillo, a partir de las que se desarrollan radialmente cuatro graderíos inclinados de cinco niveles, asociados geométrica y funcionalmente a esa escena semicircular. Jakob Levy Moreno describía así el espacio:

La estricta separación entre la escena y el auditorio es la marca más característica del teatro convencional. (...) Con la disolución de la confrontación entre actores y espectadores, sin embargo, el espacio total se convierte en un campo de producción. (...) En el centro del espacio se construye la escena de los actores espontáneos. No se construye en el fondo del espacio, escondido como una escena peep-show, sino que se construye de manera que se puede ver en su totalidad desde todos los asientos. No está construido en profundidad sino que se erige en dirección vertical. Está elevado. (...) Desde la escena central escaleras se elevan formando un anfiteatro. Estas llevan hacia escenas especiales que se construyen en el propio auditorio, en todos los niveles del anfiteatro, listos para ser usados por los espectadores-actores que pueden participar de la acción dramática. En el teatro de la espontaneidad participa toda la comunidad.¹²

La principal innovación de la propuestas en el plano espacial era la disposición de varias plataformas escénicas diseminadas entre el auditorio y compartiendo un único espacio. Estos elementos suponían la traducción arquitectónica realizada por Hönigsfeld de la idea de Moreno del *Teatro Espontáneo*, en el que el espacio jerárquico y direccional se transforma en un organismo fractal radial.

Cuando me acerqué al teatro me di cuenta de que se había desplazado lejos de su forma primordial. (...) Muchos me preguntaron qué o quién me había influenciado para construir una escena de tales dimensiones, situada en el centro del espacio en lugar de la periferia; una que permite movimientos ilimitados en lugar de limitados; una que está abierta por todas partes en lugar de solamente en el frente; una que tenga forma de círculo en lugar de un cuadrado; una que se desarrolle en vertical en lugar de un único nivel. El estímulo no fue la escena de Shakespeare o la escena griega, yo tomé como modelo la propia naturaleza.¹³

La esquemática planimetría desarrollada por Hönigsfeld carece incluso de escala y una definición geométrica detallada, por lo que en alguno de ellos el esquema continúa su crecimiento en torno a nuevas escenas semicirculares, permitiendo el crecimiento ilimitado del esquema en función de los requerimientos del director-promotor. Quizás el documento más interesante y clarificador sería la sección fugada en la que además de la configuración espacial del auditorio y las escenas aparece una cúpula nervada de hormigón. Ésta está formada por cuatro medias cúpulas de menor tamaño en cuyos encuentros y puntos medios se disponen dos costillas de hormigón de mayor tamaño que dejan un espacio entre ellas en los que se disponen los accesos conectados mediante escaleras con las diferentes zonas del auditorio y las escenas. Los cuatro sectores de la cúpula se unen en su centro, en el que se dispone un pináculo que podría dejar un acceso puntual de luz.

El proyecto de Moreno y Hönigsfeld constituye una sólida tentativa de superar la ruptura de la separación entre auditorio y escena, descomponiendo ésta en varias de menor tamaño y tratando de romper con la división espacial entre esos dos espacios. Quizás el planteamiento más desconcertante de la propuesta del *Theater ohne Zuschauer* sea la búsqueda de un lugar que estableciese un orden geométrico para una acción improvisada, ya que podría ocurrir en cualquier espacio, sobre todo cuando las acciones espontáneas y de masas estaban en ese momento en su momento álgido en Moscú. El proyecto debe entenderse entonces como un dispositivo destinado a incentivar la participación de los espectadores en la creación de acción terapéutica y no estrictamente dramática.

ANÁLISIS ESPACIAL Y RECONSTRUCCIÓN VIRTUAL DEL ESPACIO TEATRAL

Para poder estudiar las implicaciones espaciales de este proyecto, he abordado un proceso de dibujo de la propuesta a partir de la esquemática planimetría desarrollada por Hönigsfeld. La investigación parte de la sección que fugada, que considero el documento en el que se ofrece una información más detallada y una mayor referencia sobre la escala, materialidad y estructura dentro de la escasa y esquemática documentación existente del proyecto, en la que además se estudiaban diferentes configuraciones espaciales.

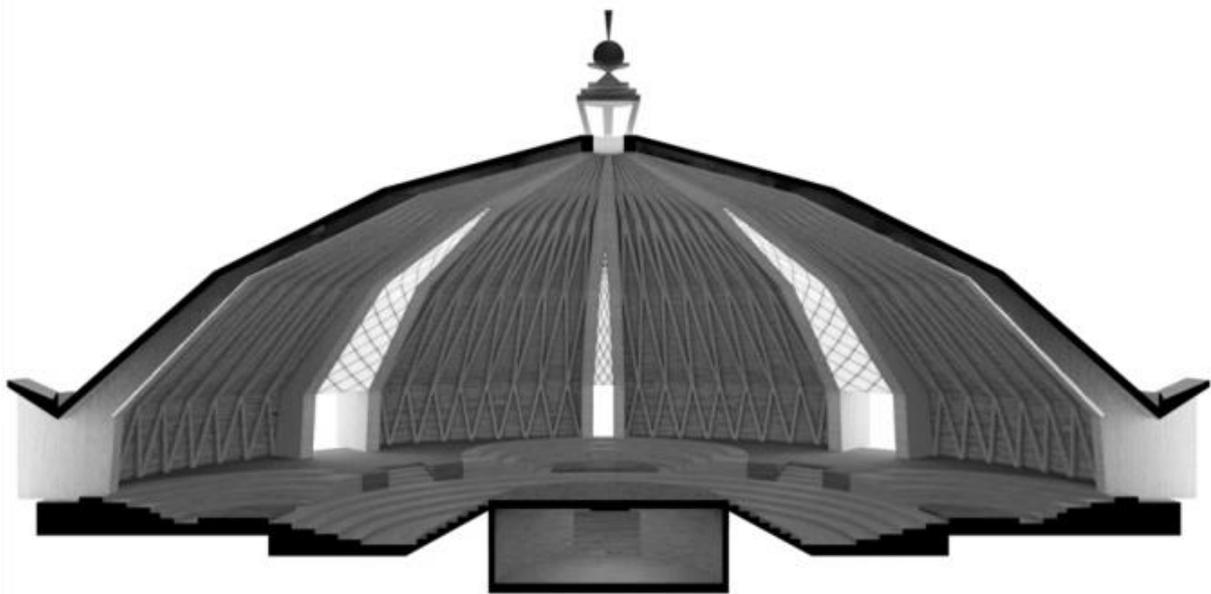


Figura 03. Juan Prieto, *Reconstrucción del Theater ohne Zuschauer*, 2014.

En este sentido y de cara a generar una imagen virtual del proyecto se han tomado como hipótesis materiales dos edificios coetáneos y muy reconocidos, que sin duda el joven arquitecto Hönigsfeld conocía: el *Pabellón para la Industria del Vidrio y el Cristal* de Bruno Taut en 1914 y el proyecto del *Jahrhunderthalle de Breslau* de Max Berg de 1913, con sus 69 metros de diámetro y 42 de altura libre. Ambos edificios fueron dos de las referencias más publicadas y citadas en la época, aún sin pretender establecer una filiación del proyecto de Hönigsfeld con el Expresionismo Alemán, ni tampoco con la Sección vienesa, aunque sí tratando de definir una materialidad posible en la época, que en el proyecto no se llega a definir de forma precisa.

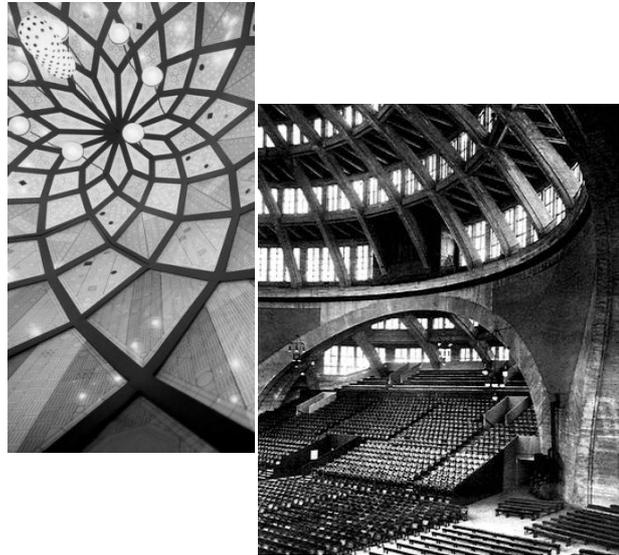


Figura 04. Bruno Taut, *Pabellón de la Industria del Vidrio y el Cristal*, 1914
y Max Berg, *Jahrhunderthalle Breslau*, 1913.



Figura 05. Juan Prieto, *Reconstrucción del Theater ohne Zuschauer*, 2014.

LA ACTUACIÓN EN EL STEGREIFTHEATER

El *Teatro de la Espontaneidad* no supone únicamente una radical modificación en un plano espacial, sino que planteaba una reforma completa de la estructura teatral. Si en el teatro convencional la obra del dramaturgo marca el desarrollo del espectáculo desde su origen hasta el final limitando la creatividad y libertad de los actores, el *Stegreiftheater* plantea trasladar el acto creativo al momento de la representación. De esta manera el actor se convierte en creador, tomando la iniciativa y realizando aportaciones personales a través de la

improvisación, como ocurría en las síntesis futuristas. Sin embargo una cuestión sigue en el aire, ¿cómo se monta una obra improvisada en el *Teatro de la Espontaneidad*? Moreno describía de esta manera el proceso:

*En el Teatro de la Espontaneidad, a falta de obras estandarizadas, ensayadas y repetidas con el mismo montaje cada noche, da lugar a un nuevo postulado: inventar una especie de telón o fondo que pueda ajustarse a los cambios diarios de las representaciones dramáticas (...). La idea es simple. En los montajes improvisados se emplearán una serie de piezas de madera de diferentes tamaños, colores y formas. También utilizaremos dibujos improvisados. El pintor improvisado sube a la escena y dibuja ante la audiencia la escena siguiente y continúa cuando la escena se desarrolla. (...) Materiales duraderos y sólidos, como piel, vidrio, madera y cartón, se cubren con laca blanca sobre los que se pueden realizar dibujos con papel de calco. Al final de la escena el dibujo se borra.*¹⁴

Con este planteamiento Moreno pretendía ampliar el concepto de espontaneidad e improvisación a la creación de la escenografía que se recortaría, dibujaría y construiría en función de las necesidades escénicas. Sin embargo, tampoco se descartaba el uso de la técnica contemporánea que complementase las escenografías autoconstruidas, con proyecciones de películas, emisiones de radio, sistemas de iluminación regulables, altavoces y otros medios que pudiesen ser incorporados y utilizados a voluntad por los actores improvisados.

*Es posible convertir a la máquina en un agente y un apoyo de la espontaneidad. La radio y la representación espontánea pueden ser combinados y también la película y la espontaneidad. Así, cualquier tipo de máquina puede convertirse en un estímulo para la espontaneidad en lugar de su sustituta.*¹⁵

Moreno trató de establecer una cierta distancia respecto de otras técnicas teatrales basadas en la improvisación y la libre interpretación del actor como la desarrollada por Stanislavski en el *Teatro del Arte* de Moscú. Para él, mientras Stanislavski busca la representación más perfecta posible por parte del actor para obtener la reproducción más fiel posible a la obra del dramaturgo, él no pretende una finalidad artística o estética, sino terapéutica. Moreno vincula el método Stanislavski con la psicoterapia y el psicoanálisis del psicólogo Sigmund Freud cuyos métodos se basaban en la búsqueda interior y la inmersión psicológica para hacer en hacer aflorar sentimientos, aunque la finalidad de estas acciones fuese completamente diferentes:

*El énfasis sobre los recuerdos cargados de afectos pone a Stanislavski en curiosa relación con Freud. Freud, también intentó hacer a su paciente más espontáneo al igual que Stanislavski intentó hacer que sus actores fuesen más espontáneos en la interpretación de sus papeles. (...) aunque desempeñaban su labor en diferentes dominios, Freud y Stanislavski eran homólogos.*¹⁶

Sin embargo Moreno sí señala una cierta vinculación entre la arquitectura escénica propuesta por él y Hönigsfeld y las escenografías de los directores soviéticos de vanguardia:

*Hay una relación posible entre la escena circular abierta del Stegreiftheater, con los experimentos rusos de Wachtangow, Tairow y Mayerhold (sic). La diferencia entre mi construcción escénica y aquella de los rusos era que sus escenas, siempre revolucionarias en su forma, estaban todavía dedicadas a producciones ensayadas, (...). En consecuencia las formas de la arquitectura escénica rusa estaban en algún lugar entre estos dos extremos, el viejo proscenio por un lado y el escenario central abierto y vertical del Stegreiftheater en el otro.*¹⁷

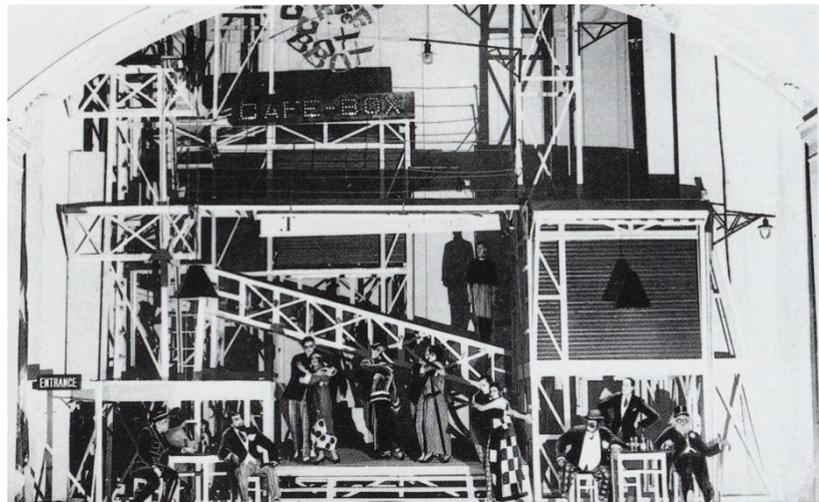


Figura 06. Aleksandr Tairov, *El hombre que fue jueves*, 1923.

Más allá de la diferencia que señala Moreno acerca del uso de un guión en la obra de los directores rusos, existen otras diferencias esenciales que permiten destacar el carácter innovador de la propuesta del austríaco. Si bien es cierto que las construcciones tridimensionales empleadas por Vakhtángov, Tairov y Meyerhold guardan una cierta similitud con las escenas abiertas propuestas en el proyectos arquitectónico del austríaco, debe señalarse que Moreno es capaz de prescindir totalmente de la caja escénica y proponer una escena abierta y rodeada el auditorio, algo que Meyerhold y Vakhtángov habían formulado pero no realizado todavía.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG NEUER THEATERTECHNIK: Presentación y polémica.

La presentación oficial del proyecto en el ámbito teatral y arquitectónico tuvo lugar en la Internationale *Ausstellung Neuer Theatertechnik* de Viena en 1924, y vino acompañada de una terrible polémica que centró la atención de los primeros días del que fue el evento teatral más importante de los años veinte.

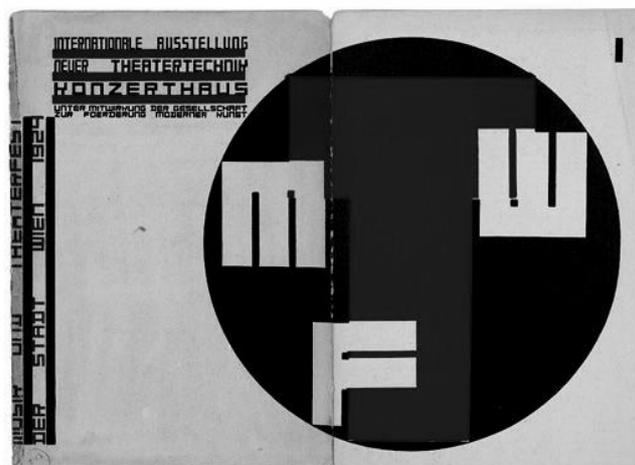


Figura 07. Friedrich Kiesler, *Catálogo de la International Ausstellung Neuer Theatertechnik*.

El día de la inauguración, el 24 de Septiembre de 1924 Jakob Levy Moreno interrumpió los discursos inaugurales para acusar de plagio a Friedrich Kiesler, que había diseñado el catálogo, la exposición y presentaba

su proyecto teatral del *Endless Theater* en la misma sección y una maqueta a escala real del escenario central del mismo al que se llamó *Raumbühne*. Las propuestas espaciales de Jakob Levy Moreno y Kiesler pese a tener un origen completamente diverso, presentan destacables similitudes: en ambos proyectos se emplea una escena circular abierta en todo su perímetro, a partir de la cual se traza radialmente un auditorio en pendiente, en el que se intercalan espacios de actuación secundarios. Estas similitudes no fueron consideradas casuales por sus autores cuando ambas propuestas fueron seleccionadas para formar parte de la exposición vienesa¹⁸. *Der Tag*, relataba de esta manera lo ocurrido el día de la inauguración:

*El 24 de Septiembre en la inauguración solemne de la Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik, el presidente Vetter presentó al alcalde Seitz y a Kiesler como el creador del escenario espacial (Raumbühne), cuando el Dr. Moreno gritó: "¡Declaro ante todo el público al señor Kiesler como un plagiador y un canalla!"*¹⁹



Figura 08. Friedrich Kiesler, *Raumbühne*, 1924.

Esta acusación fue el punto álgido de un desencuentro que se venía gestando desde comienzos del mes de Septiembre. Tras la visita de una serie de especialistas y críticos de la prensa internacional de la exposición el 5 de Septiembre de 1924, Moreno, enterado de la construcción escénica que había abordado Kiesler, envió a varios periódicos vieneses una carta reclamando la autoría del concepto desarrollado por Kiesler, al que acusaba de plagio, a la que siguieron una serie de cartas abiertas entre Kiesler y Hönigsfeld en el diario vienes *Der Tag* que fueron avivando una polémica que estalló en la inauguración de la muestra de teatro.

Ambos intercambiaron demandas por plagio y difamación, que les llevaron al tribunal nº1 de Viena en Enero de 1925. Resulta imposible conocer con detalle las cuestiones expuestas en el juicio ya que los archivos de los juzgados vieneses destruyen la documentación 30 años después de los juicios. Los datos son los que se recogieron en la prensa vienesa durante esos días, aunque nunca se afirma quién fue el ganador del juicio, si es que lo hubo. La prensa vienesa detallaba que Moreno expuso en el juicio, que él había desarrollado su idea del teatro sin espectadores en 1923 con la colaboración del arquitecto Hönigsfeld y que Kiesler había conocido la propuesta tras haber asistido a sus conferencias y leer su libro *Das Stegreiftheater*. Los mejores testimonios del juicio son un resumen recogido en el periódico *Der Tag* el 20 de Enero de 1925 acompañado por una caricatura realizada por Peter Eng y publicada en el periódico *Die Stunde* el 25 de Enero de 1925, en la que las argumentaciones quedan perfectamente plasmadas en tono humorístico (Figura 00). En la caricatura un furioso Kiesler, con una estatura exageradamente baja, recibe una mirada despectiva del Dr. Moreno mientras el juez trata de aclararse ante el argumento del abogado de Kiesler, el Dr. Pressburger. Éste sostiene en sus manos un cocodrilo y una radio, símil que éste empleó para referirse a la inexistencia de paralelismos entre la propuestas de Moreno (cocodrilo) y la de Kiesler (la radio), mientras el abogado Schnepf redacta su contraofensiva, para defender a Moreno ante la cara de incompreensión del juez.



Figura 09. Peter Eng, *Caricatura, Die Stunde*, 25/01/1922.

La elección de los símiles de Pressburger no era fortuita, ya que en la defensa de Kiesler se reforzó la vinculación del teatro con la máquina y la modernidad para desvincular su propuesta de la de Moreno. Una diferencia esencial entre ambas radica en que mientras la propuesta de Kiesler tiene su origen en conceptos estéticos y visuales y pretende la obtención de un espectáculo basado en el dinamismo y la abstracción apoyada en la máquina y la técnica moderna, el de Moreno pretendía fines terapéuticos y psicológicos, a través del uso del teatro y no una reforma del espectáculo teatral en sí mismo. De todas formas su argumento resulta difícil de mantener basándose en la construcción del *Raumbühne*, en la que la máquina únicamente aparece en el concepto original del proyecto, plasmado en el manifiesto *Railway-Theater*.

Las similitudes en el plano formal se basan únicamente en la disposición de la escena circular abierta en el centro de un espacio teatral y no en su formalización concreta dado que el de Kiesler se trata de un diseño mucho más complejo basado en la rotación, los trazados ascendentes en espiral y un uso intensivo de la máquina para obtener un dispositivo dinámico. Por su parte el proyecto de Hönigsfeld y Moreno se basa en la espontaneidad de la acción y aporta una cuestión novedosa a través de la inclusión de varias escenas dispersas en el espacio teatral en torno a las que se disponen nuevas áreas destinadas a alojar espectadores.

Esta fragmentación de la escena y ruptura de la unidireccionalidad sí presenta muchas características comunes con los planteamientos del teatro Futurista, en cuanto a la ruptura de la estructura dramática, la síntesis, simultaneidad e improvisación. Esta relación en cuanto a los principios que rigen la acción dramática o, incluso mejor, la ausencia de ellos, hace que el espacio arquitectónico propuesto por Moreno y Hönigsfeld pudiese considerarse como un espacio idóneo para el desarrollo del teatro simultáneo sintético futurista. Esta intuición, difícil de comprobar, se confirmaría diez años después, cuando Marinetti retomó la disposición espacial y las principales características del *Theater ohne Zuschauer* para la formulación del *Teatro Total Futurista*.

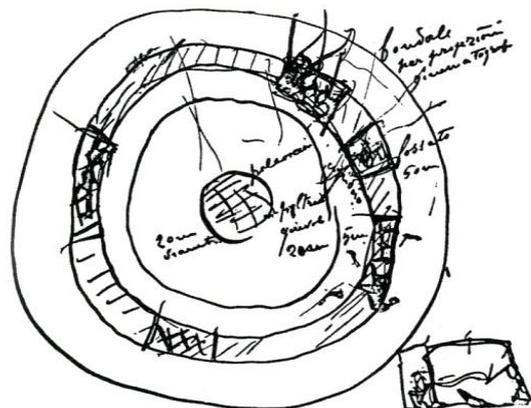


Figura 10. Filippo Tommaso Marinetti, *Teatro Total Futurista*, 1933.

En este plano también debería de señalarse un antecedente común para estos proyectos, más allá del teatro griego clásico o el circo, que sería el proyecto del americano Norman Bel Geddes para el *Theater Number 14* realizado en 1922, en el que se plantea una escena circular con una escalera perimetral y un auditorio inclinado radialmente que sí presenta similitudes evidentes con ambos. (Fig. 00)

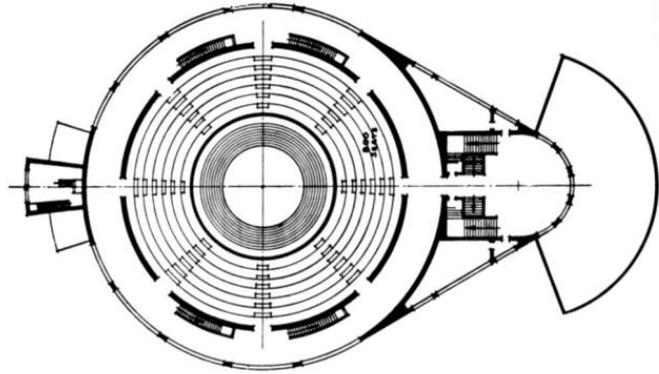


Figura 11. Norman Bel Geddes, *Theater Number 14*, 1922.

Jakob Levy Moreno, tras su disputa con Kiesler, cerró su *Stegreiftheater* y emigró a Estados Unidos en 1925, poco antes de la partida de Kiesler. Asentado en Nueva York continuó el desarrollo de su teoría de la psicoterapia grupal, el psicodrama y la sociometría en la Universidad de Columbia y no realizó nuevas aportaciones significativas al campo de la arquitectura teatral, aunque su proyecto vienés fue una referencia constante en sus escritos a lo largo de toda su vida.

Notas

¹ Moreno, Jakob Levy, "The Theatre of Spontaneity" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, Beacon House Inc., Pennsylvania, 1983, p.5.

² Moreno, Jakob Levy, "Idea fija" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, Beacon House Inc., Pennsylvania, 1983, p.3.

³ Diener, Gottfried, "Relation of the delusionary process in Goethe's Lila to analytic psychology and to psychodrama" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit.

⁴ Moreno afirmaba que la psicoterapia fue "concebida en Europa pero nacida en América" y desarrollada por el propio Moreno, Louis Wender, Paul Schilder, Samuel R. Slavson y Alexander Wolf entre otros en los años treinta en Estados Unidos, cuando todos ellos utilizaron pequeños grupos para el tratamiento de problemas de la personalidad y psicológicos.

⁵ El proyecto arquitectónico aparece en ocasiones bajo la denominación genérica de Stegreiftheater e incluso Ideales Theater por su carácter utópico.

⁶ Moreno, Jakob Levy, *Das Stegreiftheater*, Kiepenheuer Verlag, Postdam, 1924.

⁷ Moreno, Jakob Levy, "Some data on the relationship of psychodrama to the theatre" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, Beacon House Inc., Pennsylvania, 1983, pp. 99-100.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Moreno, Jakob Levy, "The Theatre of Conflict" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., pp.23-24.

¹⁰ Montesarchio, Gianni y Sardi, Paola, *Dal teatro della spontaneità allo psicodrama classico. Contributo per una revisione del pensiero di J. L. Moreno*, Franco Angeli, Milán, 1987, pp. 42-44.

¹¹ Gordon, Mel, "A History of the Theatre of the Future (to 1984)", *Theater*, Vol. 26, nº 1 y 2, New Haven, 1995, p. 26.

¹² Moreno, Jakob Levy, "The Theatre of Spontaneity" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.31.

¹³ Moreno, Jakob Levy, "The Theatre of Spontaneity" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.4.

¹⁴ Moreno, Jakob Levy, "Experimental dramaturgy" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.53.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., pp.100-102.

¹⁷ Moreno, Jakob Levy, "Some data on the relationship of psychodrama to the theatre" en Moreno, Jakob Levy, *The Theatre of Spontaneity*, op. cit., p.100.

¹⁸ Scheiffele, Eberhard, *The theatre of truth. Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influences of Jakob Levy Moreno*, Tesis Doctoral, University of California, Berkeley, 1995, publicada por Create Space, 2008, pp. 23-29.

Jornadas Científicas

ARQUITECTURA, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD

Hacia Una Revolución Dialógica En La Educación Crítica De La Arquitectura

¹⁹ Lesák, Barbara, *Die Kulise explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Löcker Verlag, Viena, 1988, p. 120.