

EL TEATRO TOTAL DE ERWIN PISCATOR COMO HERRAMIENTA AUDIOVISUAL INMERSIVA REVOLUCIONARIA. EL PARADIGMA DE HOPPLA, WIR LEBEN! (1927)

CAROLINA MARTÍNEZ-LÓPEZ

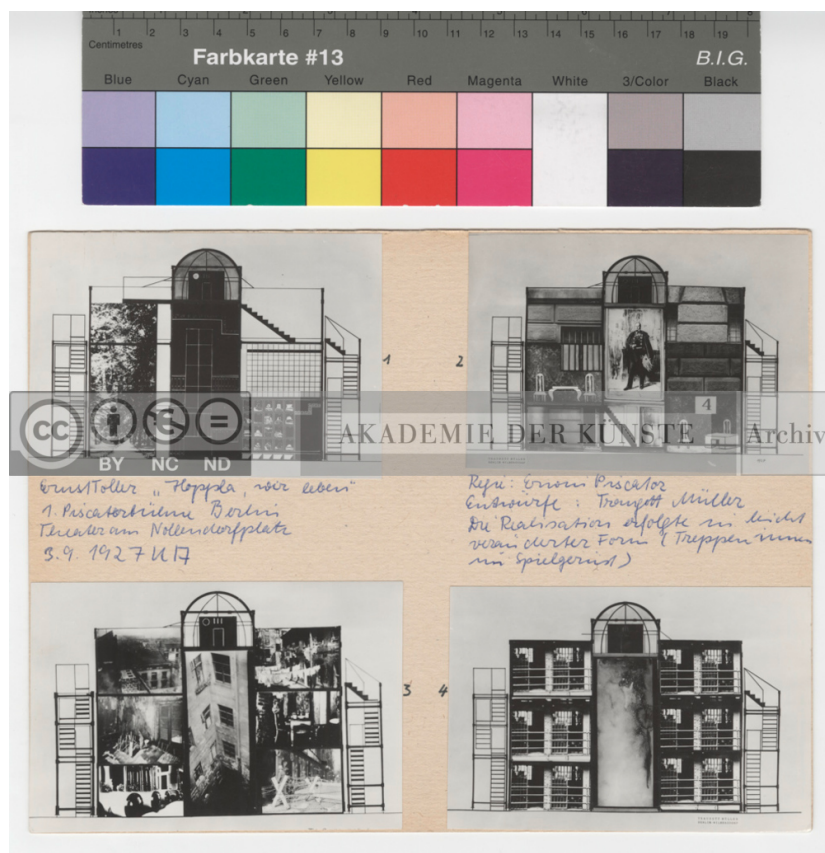
RAMON GIRONA

EL DIÁLOGO ENTRE TEATRO Y CINE

Este artículo se encuadra en la dimensión inmersiva del, cada vez más en boga, diálogo entre teatro y cine¹; un diálogo que, en contra de lo que se piensa habitualmente, no es reciente, sino que se remonta a los inicios del medio cinematográfico, cuando el mundo real de la escena y el mundo mágico de la película empiezan a colisionar a partir de propuestas como la *road movie* *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures* [De París a Montecarlo en dos horas] (1904) que el Folies-Bergère le encargó a Georges Méliès para insertar en uno de sus espectáculos teatrales, creando una continuidad casi alquímica entre la acción de la pantalla y la del escenario (Gieseckam, 2007). Este diálogo se ha prolongado hasta nuestros días en forma de todo tipo de experimentos que han ido incorporando las técnicas y tecnologías de cada época, pasando por el vídeo y llegando al arte multimedia actual, presentes hoy no solo en la escena experimental,

sino también en la *mainstream* y en el teatro institucional.

El primer momento relevante en esta relación (Picon-Vallin, 1998) sería el correspondiente a los años veinte de la recién nacida Unión Soviética, y de la alemana República de Weimar, ambos contextos sociopolíticos muy concretos, y reflejo de un mundo nuevo, que provocarán que el uso de la imagen cinematográfica en el teatro y su vocación inmersiva adquieran tintes revolucionarios. Se adelantarán en dicho uso al alemán Erwin Piscator los soviéticos, con una adaptación de Serguéi Tretyakov de la obra *На всякого мудреца довольно простоты* [Suficiente estupidez en todo sabio] (Aleksandr Ostrovsky, 1868), dirigida por Serguéi Eisenstein —quien incluyó en ella su primer cortometraje: *Дневник Глумова* [El diario de Glúmov] (1923)—, y con *Земля дыбом* [La tierra convulsa] (Tretyakov, 1923), dirigida por Vsévolod Meyerhold. Un par de años después, con *Trotz alledem!* [¡A pesar de todo!] (Felix Gasbarra y Pis-



Documento de trabajo de Piscator para *¡Alehop, estamos vivos!* (1927), a partir de la propuesta escenográfica de Traugott Müller. Original en Akademie der Künste, Berlín. Online: <https://archiv.adk.de/objekt/1820727>. Creative Commons

cator, 1925), empezará el alemán a introducir la imagen móvil en sus piezas. Sin embargo, aunque Meyerhold (2008) defendería hasta el final —frente al realismo socialista soviético— la totalidad, la participación activa de los espectadores y el desbordamiento del espacio escénico, será Piscator quien sistematizará el uso de la película como elemento cohesionador en un ideal de teatro total inmersivo (*avant la lettre*) profundamente ligado a las vanguardias históricas, y al servicio del ideario marxista. Esto hará de él un eslabón clave en la cadena que iría desde los orígenes del cine hasta las propuestas actuales de creadores de teatro documental y político, como la brasileña Christiane Jatahy o el suizo Milo Rau, que siguen usando el vídeo y el cine en sus obras con una vocación política transformadora. En su ambicioso plan, Pis-

cator tendría como cómplice al arquitecto Walter Gropius, que le diseñaría un Teatro Total (1927) a la altura de sus expectativas. Aunque este proyecto no se llegaría a realizar nunca por problemas presupuestarios, técnicos y políticos, gran parte de sus elementos el director los pondrá en práctica en su Piscator-Bühne² (o Teatro Piscator) a partir del montaje *Hoppla, Wir Leben!* [*¡Alehop, estamos vivos!*]³ (Ernst Toller, 1927), que analizaremos como paradigma del dispositivo⁴ piscatoriano, y que quedarán asentados como constitutivos de la escena moderna y contemporánea.

CONSTRUYENDO CON LUZ. EL PROYECTO UTÓPICO DE GROPIUS PARA PISCATOR

El periodo de entreguerras fue boyante en cuanto a propuestas escénicas que buscaban paliar las necesidades de un nuevo teatro acorde a la realidad sociopolítica del siglo XX, que consiguiera sobreponerse a la gran crisis del drama burgués de finales del XIX (Szondi, 2011) y que pudiera competir con el naciente mundo del cine, pero sin renunciar a él. La mayoría de ellas vendrían de la mano de las diferentes vanguardias históricas, que vieron en el teatro el medio ideal para catalizar las nuevas técnicas y corrientes artísticas, pero también una herramienta de divulgación ideológica⁵. Maquetas y proyectos de las mismas pudieron verse en las primeras exposiciones internacionales teatrales —entre las que destacó la de Viena (1924)—, reflejando ese cuestionamiento del teatro en torno a la técnica, el arte y la política.

Estas experiencias utópicas que se puede decir, fueron fruto de una investigación conjunta a nivel europeo, tenían en común el deseo de sobrepasar los límites físicos y psíquicos del ser humano,

representando su nueva manera global de relacionarse con el mundo (Prieto, 2021). La terminología de totalidad que acabaría imponiéndose para las mismas la adelantaría László Moholy-Nagy al hablar de «*Theater der Totalität*» [teatro de la totalidad⁶] y de «*Gesamtbühnenaktion*» [acción escénica total] (1924: 48, 52), que él percibía como una unión activa de tecnología, máquina y socialismo. Si bien ninguno de estos proyectos llegará a realizarse⁷, sí que influirán de manera decisiva en las incorporaciones técnicas a la escena, siendo de vital importancia los nuevos usos de la luz, el tiempo y el movimiento —elementos constituyentes del cine—, que dieron paso a una nueva arquitectura teatral.

La propuesta de Teatro Total (1927) de Gropius⁸ para Piscator es paradigmática porque reunirá las formulaciones previas y tendrá su continuidad, entre otros, en los proyectos de reforma de Barkhin y Vakhtángov (1930-1932) para el Teatro Sohn de Meyerhold en la Unión Soviética, y en los de Gaetano Ciocca en Italia para un teatro de masas fascista. Aunque la idea de teatro total de Piscator no acabó de cristalizar hasta la petición que le hace al arquitecto y la fundación del Piscator-Bühne, empieza a fraguarse ya desde su participación en el Teatro del Proletariado con *Russlands Tag* [El día de Rusia] (Lajos Barta, 1920). Él soñaba con armazones, dispositivos mecánicos, plataformas giratorias y diferentes niveles que permitieran la simultaneidad de escenas, y con el uso de proyecciones cinematográficas que, acompañadas de fotos fijas, recortes de periódico y datos, ampliaran la narrativa histórica y documental, enriqueciendo o cuestionando la acción, de modo dialéctico. Todo sería funcional, neutro e industrial y se activaría mediante las proyecciones (en superficies múltiples y variables), favoreciendo una relación fluida entre el público y la escena. Su idea era «un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabi-

SERÁ PISCATOR QUIEN SISTEMATIZARÁ EL USO DE LA PELÍCULA COMO ELEMENTO COHESIONADOR EN UN IDEAL DE TEATRO TOTAL INMERSIVO (AVANT LA LETTRE) PROFUNDAMENTE LIGADO A LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS, Y AL SERVICIO DEL IDEARIO MARXISTA

nas cinematográficas, con instalación de altavoces. Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro» (Piscator, 2001: 188). Siguiendo sus indicaciones, Gropius diseñará un edificio que representará a la perfección la síntesis de arte y tecnología escénica, con el objetivo de movilizar a las masas. Se trataba de un teatro ovalado sobre doce columnas (Gropius en Piscator, 2001: 190-195), arquitectónicamente basado en las figuras de la elipse y la circunferencia, buscando poder adaptar la escena a los tres modelos teatrales básicos: la escena a la italiana, el circo y el teatro griego/isabelino, y con el fin de que todo el auditorio (alrededor de dos mil espectadores), colocado concéntricamente en la elipse (que, al igual que en los panoramas móviles, podía girar), fuera capaz de disfrutar de las mismas condiciones acústicas y visuales, sumergiendo al espectador en la acción y evitando la separación entre el mundo de la realidad y el de la ficción. El arquitecto proponía proyectar en todo el espacio incluyendo muros y techo⁹, instalando por doquier, como quería Piscator, pantallas y proyectores, «construyendo con luz» (Gropius en Piscator, 2001: 194). Para ello, en una segunda fase del proyecto, el arquitecto Stefan Sebök añadiría una cúpula metálica reticulada (inspirada en el primer Planetario, de Walter Bauersfeld, de 1922) que permitiría la proyección cenital y perimetral, gracias a un ciclorama a modo de pantallas enrollables entre los pilares que sostenían la cúpula, «de manera que los espectadores se encuentren, por ejemplo, en medio del oleaje del mar o de masas humanas que avanzan sobre ellos por todas

partes» (Gropius en Piscator, 2001: 195). De esa manera la superficie plana de proyección del cine sería «reemplazada por el espacio¹⁰ de proyección. Y el espacio real del espectador, neutralizado por la ausencia de luz» se convertiría, «gracias a la proyección luminosa, en espacio de ilusión, en teatro del acontecimiento escénico» (ibíd.), rompiendo la visión unidireccional del cine y del teatro de la época. Para completar la idea de totalidad y la relación orgánica del interior y la acción escénica con el exterior y la sociedad en la calle, la fachada sería de piel de vidrio.

EL TEATRO CINEMATOGRAFICO DE PISCATOR, UN TEATRO NUEVO PARA UN SER HUMANO NUEVO

Si bien el edificio de Gropius no pudo ser construido, sí que el director conseguirá en su Piscator-Bühne poner en práctica muchos de los elementos del teatro total al servicio del ideario revolucionario, que ya había ido testando desde su paso por el Teatro del Proletariado (1920- 1921) y, especialmente, a partir de *Fahnen* [Banderas] (Alfons Paquet, 1924), en el Volksbühne de Berlín.

Desde sus inicios, Piscator (2001) empezó a ser consciente de que un teatro no era simplemente político por la temática tratada, sino que —como apuntará un siglo más tarde Lehmann (2016) y «en oposición al principio dictatorial de las empresas teatrales corrientes» (Piscator, 2001: 211)— era también necesaria una horizontalidad en la producción, la creación y la recepción. Su transformación pasaba, pues, por un cambio en el espacio, pero también en los modos de hacer teatrales (en conjunción con el cine) para traspasar las barreras del escenario y llegar a las masas, modificando la realidad y el rol del ser humano en ella. Esto implicaba el desarrollo de una nueva dramaturgia que, además de ser creada de manera colectiva¹¹, diera cuenta del esquema marxista y convirtiese el teatro en un «salón de mitin» (Piscator, 2001: 116) en el que el público, en forma de vivencia comu-

nitaria, viera reflejada su realidad y reaccionase a ella. Puesto que la Primera Guerra Mundial y las sucesivas revoluciones habían cambiado al ser humano, la nueva dramaturgia debía cambiar su punto de vista y dirigirse a un nuevo yo colectivo: las masas impulsadas por leyes nuevas aún no formuladas, transformando las figuras individuales en tipos, y mostrando a los héroes en su función social, en contra del teatro burgués. Asistimos, así, al nacimiento del denominado «teatro épico», que acabará de consolidar Brecht, y en el que ese nuevo ser humano debía estar representado (de manera no catártica) por una conjunción de actores profesionales y no profesionales —generalmente obreros proletarios— que compartirían la ideología de la pieza y se fundirían con ella. Los textos se convirtieron en un diálogo múltiple de materiales, a los que se sumaron la película y los recursos sonoros, en una escritura sobre la escena preconizadora de un nuevo concepto «expandido» (Sánchez, 2011) de dramaturgia que empezará a instaurarse a partir de los años sesenta, y que será una práctica habitual del denominado «teatro-documento» (Weiss, 2017).

En este teatro revolucionario —donde el director es un simple miembro más que organiza el dispositivo— todos los elementos se relacionarán entre sí de manera dialéctica, teniendo como objetivo «tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo» (Piscator, 2001: 201), siendo la película su cohesionadora orgánica. Kranich (1929/1933) ex-

SI BIEN EL EDIFICIO DE GROPIUS NO PUDO SER CONSTRUIDO SÍ QUE EL DIRECTOR CONSEGUIRÁ EN SU PISCATOR-BÜHNE PONER EN PRÁCTICA MUCHOS DE LOS ELEMENTOS DEL TEATRO TOTAL AL SERVICIO DEL IDEARIO REVOLUCIONARIO

plica que en la primera década del XX ya contaban con sistemas de proyección las óperas de Hamburgo o Stuttgart, así como algunos teatros farsescos y de variedades; y, en la de los veinte, alrededor de quince teatros en Alemania disponían de ellos, si bien su uso era simplemente de carácter espectacular. Será Piscator el primer director en sistematizar dicho uso del cine en el teatro, justificándolo en base al contenido y objetivo (ambos revolucionarios) de sus obras. Aunque él mismo explica que en su etapa teatral en Königsberg (1919-1920) ya había concebido «a grandes rasgos, la transformación escénica mediante la película» (Piscator, 2001: 111), no será hasta *¡A pesar de todo!* cuando consiga insertarla definitivamente.

¡ALEHOP, ESTAMOS VIVOS! COMO DISPOSITIVO INMERSIVO PARA LAS MASAS

Buscando un espacio teatral nuevo, donde poder hacer realidad su teatro político, Piscator y sus colaboradores se trasladaron a la Neues Schauspielhaus de la Nollendorfpfplatz, a la que añadieron una nueva cabina para poder proyectar desde detrás del escenario con cuatro aparatos de cine simultáneamente, y la convirtieron en la sede del primer Piscator-Bühne. La obra que la inauguraría, el 3 de septiembre de 1927, sería *¡Alehop, estamos vivos!*, de Ernst Toller. Esta pieza fue escogida por Piscator tras fracasar en su intento de que otro autor, Wilhelm Herzog, le proporcionara un texto original, elaborado exprofeso para el debut en el nuevo edificio. Tanto en el caso de la propuesta fallida de Herzog, como en la obra de Toller, el director lo que buscaba era material que le permitiera analizar la esencia «de la Revolución [alemana] de noviembre [...] mostrar todos los factores de su encumbramiento y ocaso» (Piscator, 2001: 219).

Esta es, resumidamente, la trama de la obra ideada por Toller: en la prisión, tras el fracaso de la revolución alemana, Karl Thomas, el protagonista, coincide, en una gran celda, con un grupo de revolucionarios: Eva Berg, Albert Kroll, Frau

Meller y Wilhelm Kilmann; todos ellos, como el propio Thomas, condenados a muerte. A pesar de ello, son indultados en el último momento por el gobierno de la República de Weimar. La tensión vivida produce un colapso mental en Thomas, que es internado en un hospital psiquiátrico, donde pasa los siguientes ocho años, de 1919 a 1927. Cuando recupera la libertad, visita a Kilmann, ahora convertido en ministro de Finanzas, quien, desde su nueva posición de poder, discute con Thomas, lo trata displicentemente, argumenta que los tiempos han cambiado y que la revolución es cosa del pasado. Reencuentra también a Berg, Kroll y Meller, que aún creen en la revolución. La llama de esta no se ha apagado, sino que arde de otra manera, responde Eva, ante el derrotismo de Karl. Cuando Frau Meller le consigue trabajo de camarero en el Gran Hotel, Karl se enfrenta al mundo cambiante simbolizado por la torre de radio que hay en su cúspide, algo inaudito para él, que ha pasado desconectado del mismo y sus cambios los últimos ocho años, y que ahora puede comprobar cómo el radiotelegrafista pasa, sin solución de continuidad, de escuchar una orquesta que interpreta, en directo, temas de jazz desde el Hotel Mena House, en El Cairo, a escuchar la crónica del desbordamiento del río Mississippi. En el hotel, como camarero, coincide de nuevo con Kilmann, quien, al encontrárselo en público, finge no conocerlo. Karl decide asesinarlo, pero cuando está a punto de disparar, se le adelanta un estudiante. Le persigue y le dispara, pero consigue huir. Karl es, finalmente, capturado por la policía, y acusado del asesinato de Kilmann. Incapaz de demostrar su inocencia, termina en la cárcel, donde coincide, de nuevo, esta vez en celdas separadas, con Eva Berg, Albert Kroll y Frau Meller. Firmes en sus ideas y en su lucha, intentan convencer a Karl, pero este, desesperado, incapaz de entender ese nuevo mundo y sin la voluntad revolucionaria de sus compañeros de encierro, en última instancia, opta por ahorcarse.

La obra de Toller tenía varios puntos de contacto con su propia vida. También él participó activamente en los levantamientos revolucionarios y fue condenado, por el gobierno bávaro, a prisión, en su caso, a cinco años de encierro. Y, seguramente, a su salida de la cárcel experimentó varias de las desilusiones que Karl Thomas experimenta en la pieza al salir del psiquiátrico. Pero, a diferencia del protagonista de su obra, Toller aprovechó su encierro para labrarse una reputación como autor teatral (Benson, 1984). El parecido con el protagonista de la obra tuvo un dramático colofón: también Toller acabó suicidándose, una vez establecido en Estados Unidos. Con motivo de su suicidio, Piscator le dedicará el texto «Mi amigo Toller» (en Piscator, 2001: 401-406).

Este personalismo en el texto teatral es lo que ya pareció detectar y denunció como no útil para sus propósitos Piscator: «como pasa siempre en Toller, lo documental se embarulla con lo poético-lírico» (2001: 220). Entre la propuesta de Herzog —una mera sucesión de datos documentales, sin drama ni argumento, según Piscator— y la propuesta demasiado personalista de Toller, el director parecía buscar un punto medio que unificara los dos extremos, la fórmula que hiciera efectiva su afirmación de que «el destino individual [derivaba] de los factores históricos generales» (2001: 225). El tiempo del yo ha desaparecido, había escrito Piscator, y esto tanto valía para lo referido a la autoría de una obra teatral —el fin del creador único, omnipotente—, como para la misma argumentación teatral. «Los años de formación de ese autor [Toller] se pierden en el período del expresionismo», insistía Piscator (2001: 223). Como señala Lorang (1987), y más allá de los personalismos que detectaba en *¡Alehop, estamos vivos!*, Piscator se mostraba crítico tanto con el naturalismo como con el expresionismo. En relación con el naturalismo, manifestaba que sus obras «no son más que clichés [...] malas fotografías hechas por aficionados aburguesados»; y en el expresionismo detectaba «sobre todo una imprecisión simbólica,

manifestación de un psiquismo reprimido de gente agarrada a los faldones capitalistas» (Lorang, 1987: 154).

Sin embargo, como ya hemos apuntado, a través de *¡Alehop, estamos vivos!*, Piscator vio la posibilidad de representar el carácter social de una época, si se conseguía redimensionar la narración demasiado centrada en el yo del protagonista. Así, pues, rechazando el naturalismo y el expresionismo, y aspirando a convertir el teatro (el arte) en una herramienta de educación del proletariado¹², Piscator —junto con los escenógrafos Traugott Müller y Julius Richter— propondrá diversas soluciones escénicas que, conservando la trama argumental de la obra de Toller, la sitúan en un contexto que aspira a trascender la anécdota vivida por el protagonista. Entre estas soluciones o recursos, estará la utilización del cine —que ya aparecía apuntada en el texto de Toller y a la que volveremos— pero, también, una disposición escénica rupturista respecto del teatro tradicional.

El conjunto de *¡Alehop, estamos vivos!* ilustra el principio del diseño escénico *Zweckbau*, el edificio construido con un propósito determinado, que ya había intentado con Gropius, y al que nos hemos referido anteriormente, y que estaba en contraposición con la construcción decorativa del teatro tradicional (Loup, 1972: 70). Piscator escribió que, para *¡Alehop, estamos vivos!*, quería que la construcción del decorado reflejara la de la trama. «Toller venía a presentar en esta obra un corte transversal de la sociedad con sus diversas capas. Y así tenía que crearse una forma de escenario que precisara y expresara plásticamente este pensamiento» (2001: 223). El resultado fue una disposición de andamios, en varios niveles, que se asemejaba a la sección transversal de un edificio aún en construcción. Una sala central y de techo alto, parecida al hueco de un ascensor, aparecía unida, por cada lado, a tres unidades que representaban otros tantos espacios rectangulares, dando como resultado un total de siete áreas que podían acoger siete representaciones simultáneas o de for-



¡Alehop, estamos vivos! (1927). Acto V, escena I (prisión). Autor: Sasha Stone. Original en Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Online: <https://wikis.fu-berlin.de/pages/viewpage.action?pagelId=719885707>. Creative commons]

ma alternada, yuxtapuesta. La sala central estaba coronada por una cúpula, donde, en la escena del Gran Hotel, se situaba la estación de radiotelégrafo (Loup, 1972).

La voluntad de trascender el espacio escénico del teatro a la italiana encontraba, pues, en esta arquitectura una de sus soluciones estructurales, expresivas y, al fin, ideológicas, pero, también como ya se ha dicho, esa voluntad apostaba por la utilización del sonido y de la imagen cinematográfica, como piezas fundamentales.

Piscator (2001: 247-253) definió las funciones del cine, de forma muy precisa, en la pieza teatral inmediatamente posterior a *¡Alehop, estamos vivos!*, *Rasputin, die Romanovs, der Krieg und das*

Volke, das gegen sie aufstand [Rasputín, los Romanov, la guerra y el pueblo, que se subleva en contra] (Alexei Tolstoi y P. Schtschezolev, 1927), pero ya en la obra que ahora nos ocupa, la imagen en movimiento desempeñó la función de transportar a los protagonistas —y con ellos, al público— más allá del rectángulo escénico. Y, como en *Rasputín*, en *¡Alehop, estamos vivos!* ese traslado se intentó conseguir a través de tres tipos de fragmentos cinematográficos, con funciones específicas para cada uno de ellos¹³.

La primera función implicaba filmar una serie de escenas exprofeso, así, «el patio, los corrales de almacenaje y aun la misma calle del teatro de la *Nollendorfplatz* fueron, durante dos semanas, tea-

tro de la filmación de la película» (Piscator, 2001: 226). Estos fragmentos fílmicos buscaban una prolongación física de aquello que se desarrollaba sobre el escenario, como si de un montaje en continuidad —en el sentido que se le da en el cine clásico a este tipo de montaje— se tratara. Este juego entre representación escénica y película aspiraba a romper los límites del rectángulo teatral, a transportar al actor que interpretaba el papel, y con él al público, literalmente, más allá de los límites del espacio establecido por el teatro tradicional. Un ejemplo de esa práctica lo encontramos en el momento en que Karl, ya curado, está a punto de salir del psiquiátrico. En el escenario, se representa la entrevista entre Karl y el Dr. Lüdin, que precede a la salida del primero del recinto sanitario. Un crítico teatral, Paul Fechter, que asistió al estreno de la obra, describe cómo se desarrolla el final de la entrevista, estableciendo el ensamblaje entre aquello representado en el escenario y la parte filmada: «Karl se pone el sombrero y sale. La pantalla frontal desciende rápidamente [ocupando el escenario] y Karl aparece en la película [que se proyecta sobre la pantalla] deambulando a través de calles sinuosas» (Loup, 1972: 198-199). En el texto de Toller, ese intermedio cinematográfico que seguía a la salida de Karl del psiquiátrico y que debía ilustrar el choque del protagonista con la gran ciudad y sus avances tecnológicos, se concretaba en esta serie de imágenes: «Gran ciudad en 1927/Tranvías/Automóviles/Metro/Aviones» (Toller, 2019: 28). En el cuaderno de dirección de Piscator, tras esas referencias, aparece, en una anotación manuscrita, «Postdamer Platz» (Piscator, 1927); una de las plazas más emblemáticas del Berlín de los años veinte y treinta, modelo de la modernidad con la que choca Karl¹⁴.

La segunda función del cine, en la obra, implicaba trabajar en la elaboración de una serie de piezas fílmicas abstractas. «En lugar de una música de los sonidos, una *música del movimiento*. Cuando Thomas habla de la idea del tiempo, en estos ocho años, una superficie negra, despedazándose vertiginosamente en líneas y después

en cuadros —signos de los días, horas, minutos—, había de expresar esa idea». Pero, como señala el propio Piscator, «desgraciadamente, no pudo ya montarse ese trozo de cinta por falta de tiempo» (2001: 227).

Y la tercera función era la de convertir el cine en el recurso clave para vincular al ser humano —Karl, en este ejemplo concreto— con la Historia, con su devenir. Así lo argumenta Piscator:

Pero hay un pasaje en que la función dramática de la película reviste mucha mayor significación, a saber, en el nudo dramático de la obra, en la idea fundamental: el choque repentino de un hombre, aislado durante ocho años, con el mundo de hoy. Hay que mostrar nueve años con todos sus horrores, sus locuras, sus insignificancias. Hay que dar la sensación de lo monstruoso de ese espacio de tiempo. Tan solo dando idea de este abismo recibe ese choque toda su fuerza. La película es el único medio capaz de hacer transcurrir en siete minutos ocho años interminables (2001: 225).

En el intermedio cinematográfico correspondiente a este momento, el listado de fragmentos cinematográficos es el siguiente:

Sobre la pantalla, escenas de los años 1919-1927, entrecortadas de planos de Karl Thomas, con ropa de enfermo hospitalizado, andando arriba y abajo, en una celda psiquiátrica / 1919 - Tratado de Versalles / 1920 - Agitación en la Bolsa de Nueva York. Los hombres se vuelven locos / 1921 - El Fascismo en Italia / 1922 - Hambruna en Viena. Los hombres se vuelven locos / 1923 - Inflación en Alemania. Los hombres se vuelven locos / 1924 - Muerte de Lenin en Rusia. Inserción del periódico: "Esta noche ha muerto Frau Luise Thomas" / 1925 - Gandhi en India / 1926 - Combates en China. Conferencia de jefes de estado europeos / 1927 - La esfera de un reloj. Las agujas avanzan. Primero lentamente...después más y más rápido / Ruido: reloj (Toller, 2019: 23).

Ante estas tres formas de utilización de los fragmentos cinematográficos, en relación con el texto de Toller, podemos plantearnos algunas cuestiones.

La voluntad de totalidad que animaba el proyecto teatral de Piscator implicaba la ruptura del espacio escénico tradicional, el borrado de los límites del escenario. En ese intento de ruptura, el cine se convertía en una pieza clave. La salida de Karl del psiquiátrico ilustra muy bien ese objetivo, como hemos descrito anteriormente. Pero esa superación de los límites físicos del espacio teatral no era suficiente. Piscator también aspiraba —utilizando un recurso que lo acercaba, sorprendentemente, al expresionismo, del que tan crítico se mostraba¹⁵— a expresar el sentir de los personajes, su yo interno, sin tener que recurrir a la convención del monólogo interior del teatro clásico. Para ello, proponía utilizar la película abstracta, como hemos apuntado, también.

Pero, una vez más, estas dos facetas del ser humano —que podríamos caracterizar como el yo exterior y el yo interior—, no eran aún suficientes para entenderlo en toda su complejidad. Para ello, finalmente, era necesario vincular ambos yoes a los factores históricos generales, aquellos que debían permitir al público entender el comportamiento externo y el sentir interno del personaje, pero, también, el momento histórico que se representaba.

En la propuesta de Piscator, el ser humano se incrustaba en el devenir temporal —asimilando la herencia del pasado, actuando en presente y proyectándose al futuro—, transitando de lo personal, individual, a lo general —histórico, político, social—, y de lo general a lo individual, sin solución de continuidad. En 1924, por ejemplo, moría Lenin, pero también Frau Luise Thomas, la madre del protagonista; y la locura de Karl, encerrado en el psiquiátrico, se alternaba con los grandes sucesos históricos —del Tratado de Versalles, en 1919, a los combates en China y la conferencia de jefes de Estado, en 1926— que implicaban que «los hombres se volvieran locos», tal y como se consigna, diversas veces, en el intermedio cinematográfico.

Ante la complejidad de la experiencia humana, de la sociedad, Karl se suicida, pero como aclaró

Piscator, «Thomas es cualquier cosa menos un proletario con conciencia de clase» y, aunque la trama narrativa de *¡Alehop, estamos vivos!* focalice en él, toda la obra «es una prueba *ad contrarium*. Lo que viene a demostrar es el *extravío del orden burgués mundial*» (Piscator, 2001: 222). Es decir, lo importante no es la actitud de Karl, o solo lo es como muestra de la actitud vital, política, que no debe tomar el proletariado; lo importante es entender el contexto económico, político, social; entender la traición de la República de Weimar, con sus cantos de sirena invocando a la democracia —Kilmann—, y asumir que el fracaso de la revolución de noviembre solo ha sido un episodio en la lucha por la emancipación del proletariado, y que éste debe ser capaz de adaptarse a los nuevos tiempos, también a las nuevas técnicas de comunicación, a la nueva propaganda, y continuar su lucha como Eva Berg, Frau Meller y Albert Kroll, «los proletarios con conciencia de clase» (Piscator, 2001: 222).

UN GÉNERO INTERMEDIO DESBORDADO AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN

Podemos decir que lo que vemos en el trabajo de Piscator es un género a caballo entre el teatro y cine, en el que la imagen móvil se empieza a usar de manera nueva. Así lo señalaba la crónica de Balász (2010) sobre *¡Alehop, estamos vivos!*, al describir la fluidez producida entre las imágenes y lo que sucedía en escena. O la de un crítico del diario *Germania* (citado por Braun [1982: 155]), que hablaba de cómo el director alemán «expandió el alcance» de la «experiencia teatral» mostrando el tiempo y el espacio «bajo una visión telescópica». Ese nuevo uso de la imagen móvil en el teatro, además de fruto de las necesidades de contar de manera nueva una situación mundial nueva, fue consecuencia de los cambios que produjo el propio nacimiento del cine. Por un lado, porque los directores de escena se dieron cuenta de que el teatro ya no podía hacer frente al realismo de la imagen cinematográfica y, por otro, porque —como recuerda

Deleuze (1984) a partir de Bergson— ese nuevo aparato había cambiado para siempre nuestra percepción del mundo y la de nosotros en él, generando una imagen-movimiento y una imagen-tiempo en la conciencia humana, que, indefectiblemente, afectarían también a la concepción teatral.

En las propuestas piscatorianas, y en concreto en *¡Alehop, estamos vivos!*, podemos observar ya una serie de características que serán comunes en la relación teatro-cine desde sus orígenes hasta nuestros días y que, principalmente, tienen que ver con cómo la convivencia entre medios grabados y directo multiplica el foco y enriquece las interacciones y el significado de las obras. Las más relevantes serían: la generación de un nuevo espacio mezcla de diferentes espacios, y un nuevo tiempo que combina pasado, presente y futuro, alterando la narrativa clásica aristotélica; la transformación de la «representación» en «presentación»; el tránsito de los intérpretes del mundo audiovisual al de la escena (y a la inversa) por una zona indeterminada y adquiriendo nuevas calidades de presencia (Lehmann [2016], Picon-Vallin [1998] o Fuchs [1985]); y la multiplicación de las maneras de ver/percibir/leer. En este sentido, Piscator se adelantaría a las ideas relacionales de Bourriaud (2006), y a las de Rancière (2010) sobre un espectador emancipado, pero también a las teorías sobre agencia espectral (Klaver, 1995).

Finalmente, en cuanto a su dimensión espacial, podríamos decir que los orígenes de las prácticas inmersivas piscatorianas se remontarían incluso a la precinematografía y que, pasando por el «cine expandido» de los sesenta¹⁶, se extenderían hasta las prácticas multimedia, que supondrían, desde una perspectiva expandida, una continuación de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner (Jordan y Packer, 2003). Unas y otras escaparían a cualquier posible análisis del marco (Goffman, 1986) porque tejen, en consonancia con la poliedricidad contemporánea, una red compleja en la que está contenida (al igual que el ser humano en la Historia y en el mundo) el espectador, y porque

su objetivo es desbordarse y, en el caso de Piscator, transformar la realidad. Como ya hemos apuntado a lo largo del texto, este debía ser el fin del teatro revolucionario, al que él se consagró: «en último término, no tiene ningún otro cometido [el teatro revolucionario] que hacer consciente a los hombres [al proletariado] que afluyen al teatro todo lo que aún dormita más o menos turbio y confuso, en su inconsciencia» (Piscator, 2001: 142). ■

NOTAS

- 1 Si bien son obvios todos los elementos que, en una primera etapa y en busca de su propio lenguaje, el cine tomó del teatro (véase Romaguera y Alsina [2007]), aquí nos centraremos en el uso inverso, el que hace el teatro del cine.
- 2 Se denomina así a los diferentes teatros operados por Piscator en Berlín entre 1927 y 1931, en los cuales llevaría a cabo sus propuestas escénicas de totalidad.
- 3 Debido a que la obra no ha sido traducida al español, se ha decidido utilizar el título castellano propuesto por Sánchez (2002), ya que el usado en la edición española de *Teatro Político* de Piscator (2001): *¡Qué bien vivimos!*, no se ajusta a la intención en el alemán original.
- 4 Al hablar en este texto de «dispositivo» no lo haremos en su sentido foucaultiano, sino a la aproximación que hacen del término Albera y Tortajada (2015: 44) como «un esquema, un juego dinámico de relaciones que articula discursos y prácticas entre sí» y que se puede describir a partir de tres términos que son «entendidos en sus relaciones recíprocas: el espectador, la maquinaria, la representación».
- 5 Podemos encontrar un antecedente en este sentido en el texto de 1903 de Romain Rolland, *Le théâtre du Peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* (Prieto, 2021).
- 6 Todas las traducciones de citas en inglés, alemán y/o francés son de los autores.
- 7 Un precedente realizado fue la Festspielhaus de Beyruth. Formulada por el arquitecto Gottfried Semper y el propio Wagner para *Der Ring des Nibelungen* (1862), acabaría desarrollándola Otto Brückwald (Prieto, 2021).

- 8 Walter Gropius Archive (Museo Busch-Reisinger, Universidad de Harvard) y Bauhaus Archiv (Berlín). Una animación realizada por Javier Navarro de Zuvi-llaga y Javier Núñez para la exposición *Arquitecturas Ausentes del siglo XX* (Madrid, Ministerio de Fomento, 2004), se puede ver en <https://vimeo.com/59497126>.
- 9 Una correspondencia moderna sería el *Movie Drome* (1965) de Stan VanDerBeek.
- 10 Siempre que aparezcan cursivas en las citas, lo son en el original.
- 11 Colaboradores habituales de Piscator en esa «oficina dramaturgica» serían Bertolt Brecht, Leo Lania, Walter Mehring y Ernst Toller.
- 12 «También ahora yo comprendía claramente hasta qué punto el arte es tan solo medio para su fin. Un medio político, propagandista, educador» (Piscator, 2001: 61).
- 13 En el texto teatral publicado, aparecen indicados un prólogo y cuatro intermedios cinematográficos (Toller, 1983 y 2019).
- 14 La naturaleza y la autoría de las imágenes cinematográficas que usó Piscator en la obra abren otra vía de investigación que escapa a los objetivos del presente artículo, sobre todo, en lo referente a las imágenes de archivo. El mismo año que Piscator estrenaba *¡Ale-hop!*, Walter Ruttmann hacía lo propio con *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlín: Die Sinfonie der Großstadt, 1927). En el cuaderno de dirección, en una anotación manuscrita sobre el equipo técnico de la obra, aparece el nombre de Kurt Oertel, que Piscator establece como director del trabajo cinematográfico para la obra de teatro —los fragmentos de ficción— (2001: 225-226), pero también aparece Ruttmann (1927), el cual, sin embargo, no es mencionado en el libro de Piscator. ¿Utilizó Piscator fragmentos de *Berlín* para ilustrar el choque de Karl con la ciudad moderna? O, por el contrario, la coincidencia de fechas de estreno, ¿lo hace imposible? Lo que sí compartieron, sin lugar a duda, la obra de teatro y la película, es el mismo autor musical: Edmund Meisel (1927).
- 15 Lorang (1987: 154), de nuevo, apunta que, el propio Piscator, revisó, posteriormente, su «juicio excesivo» sobre el expresionismo.

- 16 Documentado por Mekas (2017) y conceptualizado por Youngblood (1970). Para más información sobre el tema desde una mirada postcinematográfica, véase Martínez (2021).

REFERENCIAS

- Archivo de Erwin Piscator. Archiv der Akademie der Künste. Berlin. <https://archiv.adk.de/>
- Albera, F., Tortajada, M. (2015). The Dispositive Does Not Exist! En F. Albera, M. Tortajada (eds.), *Cine-Dispositives: Essays in Epistemology Across Media* (pp. 21-44). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Balázs, B. (2010). *Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film*. Nueva York, Oxford: Berghahn.
- Benson, R. (1984). *German Expressionist Drama. Ernst Toller and Georg Kaiser*. Londres: MacMillan Press.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Braun, E. (1982). *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. Nueva York: Holmes & Meier.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Fuchs, E. (1985). Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida. *Performing Arts Journal*, 9(2-3), 163-173.
- Giesekam, G. (2007). *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Goffman, E. (1986). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Klaver, E. (1995). Spectatorial Theory in the Age of Media Culture. *New Theatre Quarterly*, 11, 309-321.
- Kranich, F. (1929/1933). *Bühnetchnik der Gegenwart. Vol. II y II*. Munich, Berlín: Oldenbourg.
- Lehmann, H-TH. (2016). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).
- Lorang, J. (1987). Fenómenos escénicos y teatrales en la Alemania de los años veinte. *Debats*, 22, 151-157.
- Loup, A. J. III (1972). *The Theatrical Productions of Erwin Piscator in Weimar Germany: 1920-1931*. Tesis doctoral. LSU Historical Dissertations and Theses, 2348. Baton Rouge:

- Louisiana State University. Recuperado de: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_disstheses/2348.
- Martínez, C. (2021). Reflexiones en torno a las experiencias cinematográficas expandidas como formas de escenografía virtual utópicas. *Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, 14.
- Mekas, J. (2017). *Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Meyerhold, V. (2008). Coloquio con un grupo de jóvenes arquitectos. En J. A. Hormigón (ed.), *Meyerhold: Textos teóricos* (pp. 241-244). Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Moholy-Nagy, L. (1924). Theater, Zirkus, Varieté. En W. Gropius y L. Moholy-Nagy, L. (eds.), *Die Bühne im Bauhaus. Bauhausbüchern*, 4. Munich: Albert Langen Verlag.
- Jordan, K., Packer, R. (eds.) (2003). *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. Nueva York: WW Norton & Co.
- Picon-Vallin, B. (1998). Hybridation spatiale, registres de présence. En B. Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène: Tentations et résistances de la scène face aux images* (pp. 9-35). París: Éd. L'Âge d'Homme.
- Piscator, E. (1927). Cuaderno de dirección de *Hoppla, Wir Leben!* / Ernst Toller/ Bearbeitung der Piscator-Bühne. Piscator-Sammlung 265. Archivs Akademie der Künste Robert-Koch Platz. Berlín. Permalink: <https://archiv.adk.de/objekt/1820653>.
- Piscator, E. (2001). *El teatro político*. Hondarribia: Hiru.
- Prieto, J. I. (2013). *Teatro Total: arquitectura y utopía en el período de entreguerras*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romaguera, J., Alsina, H. (2007). Teatro y cine. En J. Romaguera, H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 433-449). Madrid: Cátedra.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha
- Sánchez, J. A. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En VV. AA., *Repensar la dramaturgia* (pp. 19-37). Murcia: CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo).
- Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- Toller, E. (1983). *Hoppla, Wir Leben!* Berlín: Deutschen Theaters Berlin.
- Toller, E. (2019). *Hop là! Nous vivons!* París: Hachette.
- Youngblood, G. (1970) *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.
- VV.AA. (1927). *Programm der Piscatorbühne*, núm. 1.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro-Documento. *Revista Conjunto*, 185. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>

EL TEATRO TOTAL DE ERWIN PISCATOR COMO HERRAMIENTA AUDIOVISUAL INMERSIVA REVOLUCIONARIA. EL PARADIGMA DE HOPPLA, WIR LEBEN! (1927)

Resumen

Este artículo se encuadra en la dimensión inmersiva del, cada vez más en boga, diálogo entre teatro y cine; un diálogo que, en realidad, se remonta a los inicios del medio cinematográfico y que se ha prolongado hasta nuestros días en forma de todo tipo de experimentos que han ido incorporando las técnicas y tecnologías de cada época. Un punto de inflexión clave en esta relación tendrá lugar en la alemana República de Weimar, un contexto sociopolítico muy concreto que hará que el uso de la imagen cinematográfica en la escena y su vocación inmersiva adquieran tintes revolucionarios, siendo el director Erwin Piscator quien sistematice el uso de la película como elemento cohesionador en un ideal de teatro total profundamente ligado a las vanguardias históricas, y al servicio del ideario marxista. Esto hará de él un eslabón clave en la cadena que iría desde la precinematografía hasta las propuestas actuales de teatro documental y político, en el que se empezarán a vislumbrar una serie de características —especialmente a partir del montaje *Hoppla, Wir Leben!* [¡Alehop, estamos vivos!] (Ernst Toller, 1927)— que marcarán indefectiblemente la interacción entre la escena y las pantallas.

Palabras clave

Teatro-Cine; inmersividad; Piscator; teatro político; teatro revolucionario; dispositivo; masas; proletariado.

Autores

Carolina Martínez López (Cuenca, 1978) es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y profesora contratada doctora en los grados de Artes Escénicas y Comunicación Audiovisual y Multimedia de la Universitat de Girona (ERAM), y miembro del grupo de investigación Teories de l'Art Contemporani (UdG). Sus líneas de investigación, girando en los últimos años en torno a lo virtual y lo inmersivo, se centran en las relaciones entre el cine, el teatro y la danza. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* o *Imagofagia*. Es antóloga, editora y traductora del libro *El Universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015/2020), y miembro del comité de selección de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Contacto: carolina.martinez@eram.cat.

ERWIN PISCATOR'S TOTAL THEATER AS A REVOLUTIONARY IMMERSIVE AUDIOVISUAL TOOL. THE PARADIGM OF HOPPLA, WIR LEBEN! (1927)

Abstract

This article explores the immersive dimension of the increasingly fashionable dialogue between theatre and film. It is a dialogue that can in fact be traced back to the very origins of cinema, and that has continued right down to the present day in the form of all kinds of experiments incorporating the techniques and technologies of each era. A key turning point in this relationship would take place in Germany's Weimar Republic, a very specific socio-political context in which the use of the cinematic image on stage and its immersive potential would be vested with revolutionary overtones. It was the director Erwin Piscator who systematised the use of film as a cohesive element in an ideal of total theatre profoundly connected to historical avant-garde movements and placed at the service of Marxist ideology. This would make of him an important link in the chain running from the pre-cinematic era right down to contemporary political and documentary theatre, as his work would begin to exhibit a set of characteristics—starting in particular with the production *Hoppla, We're Alive!* [*Hoppla, Wir Leben!*] (Ernst Toller, 1927)—that would leave an indelible mark on the interaction between the stage and the screens.

Key words

Theatre-Cinema; Immersiveness; Piscator; Political Theatre; Revolutionary Theatre; Dispositive; Masses; Proletariat.

Authors

Carolina Martínez López holds a PhD in fine arts from Universidad de Castilla-La Mancha and is an associate professor in the Performing Arts and Audiovisual and Multimedia Communication degree programs at Universitat de Girona (ERAM). S UdG's Contemporary Art Theories research group. Her lines of research include the relationships between cinema, theatre and dance, focusing in recent years on virtuality and immersion. She is the author of several articles published in academic journals, including *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* and *Imagofagia*. She is the anthologist, editor and translator of the book *El Universo dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015/2020), and a member of Valladolid International Film Festival Selection Committee. Contact: carolina.martinez@eram.cat.

Ramon Girona Duran (Olot, 1965) es doctor en Teoría y Cultura Contemporánea por la Universitat de Girona (UdG) y profesor agregado en los grados de Comunicación Cultural y Publicidad y Relaciones Públicas de esa misma universidad. También es miembro del grupo de investigación Teories de l'Art Contemporani (UdG). Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y la propaganda, y lo virtual y lo inmersivo en el cine de los orígenes. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Historia y Comunicación Social* o *Public Relations Review*. Ha publicado los libros *Frank Capra* (Cátedra, 2008), *Why We Fight de Frank Capra. El cine al servei de la causa aliada* (Ediciones de la Filmoteca, 2009) y *El cinema de propaganda als EUA/El cine de propaganda en EE.UU.* (UOC, 2010/2015). Contacto: ramon.girona@udg.edu.

Referencia de este artículo

Martínez López, C., Girona, R. (2023). El teatro total de Erwin Piscator como herramienta audiovisual inmersiva revolucionaria. El paradigma de *Hoppla, Wir Leben!* (1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 33-46.

Ramon Girona Duran holds a PhD in theory and contemporary culture from Universitat de Girona (UdG) and is an associate professor in the Cultural Communication and Advertising and Public Relations degree programs at the same university. He is also a member of the UdG's Contemporary Art Theories research group. His lines of research focus on the relationship between cinema and propaganda, and virtuality and immersion in early cinema. He is the author of various articles published in academic journals, including *Historia y Comunicación Social* and *Public Relations Review*, and he has published the books *Frank Capra* (Cátedra, 2008), *Why We Fight de Frank Capra. El cinema al servei de la causa aliada* (Ediciones de la Filmoteca, 2009) and *El cinema de propaganda als EUA/El cine de propaganda en EE.UU.* (UOC, 2010/2015). Contact: ramon.girona@udg.edu.

Article reference

Martínez López, C., Girona, R. (2023). Erwin Piscator's total theater as a revolutionary immersive audiovisual tool. The paradigm of *Hoppla, Wir Leben!* (1927). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 33-46.

recibido/received: 22.04.2022 | aceptado/accepted: 24.11.2022

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com