

FREDERICK KIESLER Y EL TEATRO DE VANGUARDIA

José Luis Luque Blanco
Universidad SEK
jose.luque@sekmail.com

Resumen

Análisis y evolución del Espacio Escénico a través de la obra e investigación artística del arquitecto Frederick John Kiesler (1890-1965).

Palabras clave: *Vanguardia, Espacio escenográfico, Estética de la máquina, Innovación, Flexibilidad.*

Summary

Scene Space: Analysis and avant-garde progress through the work and the art research of architect Frederick John Kiesler (1860-1965).

Key Words: *Avant-Gard, Scene Space, Machine aesthetic, Innovation, Flexibility, Endless.*

* * * * *

Frederick John Kiesler (1890-1965), arquitecto, escultor, pintor, diseñador de interiores, tipógrafo y poeta, proyectó pabellones de exposiciones, galerías de arte y escaparates de grandes almacenes, escenografías para teatro y ópera, muebles y alojamientos prefabricados, rascacielos y sus llamados *Endless*. Nació en Cernauti, Bucovina (Rumania) cuando formaba parte del Imperio Austro-Húngaro aunque todas las referencias sobre su infancia y educación le vinculan con Viena. Se nacionalizó americano en el año 1936.

Frederick Kiesler participó de los espacios estilísticos del Expresionismo, De Stijl, Futurismo, Elementarismo, Cubismo, Neoplasticismo y otras categorías artísticas de nuestro siglo. Esto dio como resultado un conjunto de trabajos complejo y multifacético. Fue pionero en el diseño de nuevas formas de escenarios, teatros, cines y galerías de arte. Además, escribió una importante y extensa obra teórica y colaboró con grandes figuras del Movimiento Moderno o de la generación de artistas más jóvenes del Nueva York de Postguerra como Adolf Loos, Theo van Doesburg, Marcel Duchamp, Arshile Gorky, Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, entre otros.

Para Frederick Kiesler el teatro, en su condición de paradigma social, sería una de las primeras disciplinas que estaría obligada a crear un nuevo tipo de espectáculo y de espacio para su representación acordes con los cambios sociales que el siglo XX demandaba. Por tanto, no es extraño que en los tempranos años veinte Kiesler comenzara su importante andadura llegando a ser conocido por el proyecto del montaje de los decorados para *R.U.R* de Karel Capek en el teatro Kurfurstendamm de Berlín en 1923. Un proyecto que atrajo la atención de la vanguardia dirigida por Theo van Doesburg, Mies van der Rohe y Hans Richter. Estos le integraron, ese mismo año, en el grupo De Stijl.

Era un diseño escenográfico para una obra de Karel Capek: *R.U.R*. (*Rossum's Universal Robots*). Una obra que introdujo el término "robot", cuyo argumento consistía en una feroz crítica del mundo mecánico y, paradójicamente, tuvo un escenario famoso justamente por el empleo de múltiples posibilidades mecánicas. Reflejaba la obsesión de Kiesler por la experimentación con dispositivos mecánicos y ópticos, con películas y proyecciones de fondo.

Los siguientes puntos serían la clave de las innovaciones que Kiesler habría introducido en su proyecto:

- 1°. Uso de películas.
- 2°. Uso de un aparato de Tanagra.
- 3°. Uso de luces de neón.

4°. Uso de escenarios móviles.

A esto había que añadir el “estilo” de construcción, que constituye el escenario en sí mismo.

Lo más importante del R.U.R. era una construcción plana diseñada como si fuera el panel de control de una fábrica. Este panel estaba relacionado con el contenido de la obra, en donde se exponía el tema moderno de la utilización mecánica de los humanos en las fábricas como si fuesen robots -una imagen y un tema similares son los que Fritz Lang y Charles Chaplin emplearían más tarde en sus películas *Metrópolis* (1926) y *Tiempos Modernos* (1935) respectivamente.

Los materiales y métodos empleados en su construcción fueron también inusuales, láminas de aluminio y hojalata.

Sólo existen dos fotografías de este escenario: una frontal que excluye el resto de los elementos de la habitación tales como mapas sobre las paredes, paneles, un sillón y una gran ventana a través de la cual se podían ver fábricas, también decorados por Kiesler, y una segunda foto en diagonal. La primera ilustra la estética revolucionaria de Kiesler y la segunda potencia la sensación de “textura industrial” que éste había buscado: circuitos eléctricos y letras hechas con plantillas, tornillos sobre superficies metálicas, un sismógrafo, un iris que se abría electromecánicamente para la proyección sobre el fondo de un fragmento de una película y otro obturador cuadrado para el Tanagra.

El Tanagra era un aparato inventado a principios de siglo consistente en una configuración de espejos a través de los cuales se proyectaba la silueta reducida de una acción que se desarrollaba entre bastidores. Kiesler veía este aparato como el precursor de la televisión o como el precursor de los circuitos cerrados de televisión.

El escenario estaba en constante movimiento simulando las máquinas de las fábricas, siendo el movimiento ocasional de la aguja del sismógrafo el que añadía el efecto electromecánico deseado al conjunto. El brazo del sismógrafo generaba unos dibujos mecánicos que Kiesler identificaba como parte del significado a través del cual la naturaleza muerta del escenario se transformaba en viva. También incluye entre los recursos utilizados los contrastes radicales de color cuyos efectos exactos son difíciles de imaginar.

Esta es la descripción que Kiesler hacía sobre el R.U.R.:

Esta obra, R.U.R., era mi ocasión para utilizar, por primera vez, una

película de fondo en un teatro en lugar de pinturas y también la televisión en el sentido de que había usado una gran ventana -panel que caía, mediante control remoto, en el medio del escenario. Cuando el factor humano en la obra pulsaba un botón en su mesa de trabajo, el panel quedaba abierto y la audiencia veía dos seres humanos reflejados en un espejo montado entre bastidores. Los actores aparecían como la imagen de un pie reducido a la mitad de su tamaño moviéndose de manera fortuita y hablando a través de un altavoz oculto. Esto era, totalmente, una ilusión porque un minuto más tarde, veías a los mismos actores aparecer sobre el escenario a su tamaño. En ese momento se producía, inevitablemente, un estallido de aplausos¹.

Kiesler describe también en *Anthology Film*² cómo la película se proyectaba dentro de la fábrica y cómo los actores sobre el escenario simulaban andar intensificando así la ilusión de movimiento y haciendo creer que estaban en el interior de la fábrica. También daba datos sobre las medidas del iris (la abertura para la película) y de la “televisión” (la abertura para el Tanagra). La primera medía 8 pies (2,45 m.), la segunda 6 por 3 pies (1,80 x 0.90m.).

Estos aparatos se manejaban por control remoto.

Sobre el uso de las luces de neón, Kiesler hizo la siguiente referencia : Había un fondo negro y el diseño completo de un laboratorio que el autor de la obra describía con estanterías llenas de botellas y, como ustedes imaginan, el equipo químico usual. Desde una ventana, que yo diseñé, uno podía mirar hacia fuera y ver un bosque de chimeneas de fábricas. Sobre un entorno negro, en frente, un diseño abstracto, hecho por completo con luces de neón de diferentes colores, estaba colgado del techo y los lados, de pie sobre el suelo cuyos destellos producían extrañas formaciones sobre las cuales andaba el “inventor”, en la obra, *Conrad Veidt*³.

¹ Creighton , Thomas H. “Kiesler’s Pursuit of an Idea” *Progressive Architecture* vol. 41 (p. 109) New York julio-septiembre de 1961

² *Anthology Film*. citado en SGAN-COHEN, Michael Samuel. *Frederick Kiesler: Artist, architect, visionary -a study of his work and writing*. U.M.I. Dissertation Services. Ann Arbor, Michigan 1989 (p.18)

³ *Anthology Film*, p.31. Citado por COHEN (p.18)

Estos efectos luminosos rememoran las sensaciones producidas por la polarización de la luz en el cristal de roca o las sensaciones visuales que se producen cuando se observan las vidrieras de colores bañadas por la luz del sol vistas por un observador en constante movimiento. Hechos estos que vincularían, en torno al campo de las percepciones visuales, el material visionario por excelencia de los expresionistas, el vidrio, con el tema más influyente en el trabajo de investigación pictórica de van Doesburg, la vidriera de colores.

El R.U.R. también pronostica muchas de las preocupaciones futuras de Kiesler como la luz, la visión y el uso semicinemático de la película como “movimiento-decoración-cine”.

La combinación de nuevos mecanismos, incluyendo el cine, sobre una construcción que hace referencia a, y en definitiva es, una máquina, expresaba directamente el reflejo de la estética de la nueva era mecanicista. En este sentido, no conocemos datos concretos sobre la influencia que podrían haber ejercido sobre Kiesler, con sus producciones de estética maquinista, los dadaístas Francis Picabia (1879-1953), Raoul Hausmann (1886-1971) y Kurt Schwitters (1887-1948). Por ejemplo, *Cabeza mecánica* de 1919 o los collages realizados entre 1919 y 1920 de Hausmann, las pinturas realizadas entre 1917-19 por Picabia, como *Novia* (1917) o *Chambe-forte* (1918) y los collages, como *Construcción para damas nobles o Merzbild 1A: The Psychiatrist* (1919), de Schwitters.

Sin embargo comparando algunos de éstos con la escenografía del R.U.R las conexiones resultan evidentes.

También es digna de destacar la semejanza entre la expresión gráfica de los dibujos y bocetos de las escenografías de Kiesler y las esculturas y collages dadás que Max Ernst realizaba en 1919.

A finales de 1919 el movimiento Dada de Berlín había producido una obra titulada *Simplemente Clásico*, presentada con marionetas, cuyo guión era una sátira sobre los acontecimientos que prepararon la fundación de la República de Weimar y la producción del Orestia de Reinhardt. Dicha obra incluía la proyección de una película titulada Henny Pythia que parodiaba a la estrella de cine Henny Porten. Esta obra presentaba muchas innovaciones que llegaron a incluirse después en el repertorio usual de las vanguardias y parece que marcaba el inicio tímido de la introducción del cine en el teatro. También Sergei Eisenstein introdujo, en marzo de 1923, el cine en el teatro en una obra de

Ostrovsky representada en el teatro Preltcult de Moscú proyectando *El Diario de Glumov*, una película satírica, en el intermedio entre dos actos⁴.

Esta fecha coincide con la puesta en escena del *R.U.R.* de Kiesler, en Berlín, que se realizó en marzo del mismo año. Por tanto, simultáneamente Eisenstein y Kiesler estaban motivados por la idea de impulsar la creación de un tipo nuevo de diseño escenográfico acorde con las vanguardias de la época y la integración de las artes. Parece ser que Kiesler consiguió llegar más lejos al integrar el cine con el escenario y la obra representada completamente como unidad integrada, mientras que Eisenstein lo empleó sólo como recurso que aparecía en el intermedio entre dos actos⁵.

Este fenómeno de integración es aún más llamativo en proyectos como el *R.U.R.* ya que se consigue una fusión entre el teatro, en su forma tradicional, y la modernidad más avanzada que incluso estaba marcando el signo del siglo: el cine.

El 18 de enero de 1924 se inauguraba en Berlín la obra de Eugene O'Neill *Emperor Jones*, producida por Berthold Viertel. Su representación se realizaba sobre un montaje escenográfico de Kiesler, basado principalmente en la idea de movimiento y cambio constante. Era un diseño más atrevido que el *R.U.R.*, ya que ponía el escenario completo en movimiento. Kiesler lo describía así:

El escenario estaba elevado y sin telón. El suelo estaba inclinado un ángulo de 32°. El techo estaba inclinado hacia el fondo del escenario 20°. El escenario representaba una ampliación del auditorio dentro de un embudo de forma cuadrada. La elección plástica realizada se debía a la propia obra, que trata de la persecución del Emperador por sus propias gentes hasta que éste escapa de ellas...

Huye, toma refugio en el bosque y le obsesionan las visiones de los errores cometidos en esta pequeña isla. Al final regresa a su habitación de palacio y se dispara su última bala de plata.

La representación comienza con la habitación en forma de embudo que yo había inventado, el suelo estaba pintado de rojo brillante, las paredes de negro y el techo de verde oscuro; al fondo aparecía una

⁴ HELD, Roger L. *Endless Innovations: Frederick Kiesler's Theory and Scenic Design*. UMI Research Press. Ann Arbor, Michigan 1977. (p. 13)

⁵ COHEN. *Op. cit.* (pp. 22-24)

franja estrecha de un ciclorama. Ahí aparecía el Emperador y bajaba por el suelo inclinado, de este modo el espacio se hacía visible. Cuando él oye el sonido de un tam-tam, intenta escapar. Empieza a correr y cuando él se mueve la transformación del escenario comienza. Los golpes de tambor se oyen más y más rápidos indicando el paso del tiempo y el tiempo se funde con el espacio. Yo transmito esta inspiración dentro del decorado, diseñándolo cinéticamente y teniéndolo en movimiento a lo largo de la obra. Las paredes laterales del embudo se desplegaban y el techo se abría. Desde los lados los planos atravesaban el escenario de acá para allá constantemente. Desde el techo, materiales semitransparentes de varios colores bajaban y se movían rítmicamente. Normalmente, una rampa suspendida podía moverse en dos direcciones; yo las giraba. La figura abandonada del emperador formaba sombras fugaces. Esto era convincente en calidad de sueño, pero era más importante para mí la conversión del golpear de los tambores en un flujo continuo de luz, decorado móvil, y color. Sólo ahora, más tarde, la plástica cinética se está fomentando en pintura, escultura y arquitectura⁶.

Un esquema, acompañado de seis fotografías, describía los cambios que se iban produciendo en el escenario durante los cuarenta y cinco minutos de representación de la obra. Este enfoque dinámico fue de gran importancia para el desarrollo futuro de la cristalización de las ideas de Kiesler, según él mismo refleja en el siguiente comentario:

Esta experiencia me hizo pasar del aspecto estático de una habitación al despliegue de todas sus partes dentro de una movilidad múltiple. Era un cambio constante que trajo a mi conciencia el significado de la tensión continua. Regresando a Viena avancé la cristalización del *Endless*⁷.

Hans Richter, muchos años después, escribió sobre esto con entusiasmo: Caían desde arriba simples planos de ropa blanca entrelazados a través de los cuales el hombre andaba errante como si hubiera perdido el camino en un profundo bosque. Un foco, de acá para allá, iluminaba las “paredes”, el hombre y el sendero.

⁶ CREIGHTON, (p.111).

⁷ CREIGHTON, (p.111).

Había creado de la nada un misterioso mundo. Considero esto como lo más perfecto que Kiesler ha creado, una obra maestra en su simplicidad⁸.

Entre la realización de este escenario y el del R.U.R sólo existía un año de diferencia y, sin embargo, choca lo notablemente distintos que eran entre sí. Esto se debía a que uno de los principios de Kiesler era el de encontrar una solución apropiada para cada proyecto, en vez de aplicar unos condicionantes estilísticos que tuvieran como fin la búsqueda de un estilo personal que determinara “a priori” las soluciones de cada diseño.

En 1924 a Frederick Kiesler le fue encargada la organización y diseño de una exposición del teatro de vanguardia europeo para el “Festival de Teatro y Música de Viena”.

La Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales fue celebrada en la Sala de Conciertos de Viena del 24 de septiembre al 12 de octubre. La exposición proporcionó un completo estudio del conjunto de arte dramático de los años veinte. Kiesler llevó a Viena los más importantes e innovadores experimentos teatrales de su tiempo. Todos los rincones de Europa se sumaron al evento. Entre otros expositores, los cuales superaban la centena, estaban Fernand Léger, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Georg Grosz, Enric Prampolini, Oskar Strnad, Alexander Vesnin y Alexandra Exter.

Para asegurar la presentación eficaz de los exhibidores, desarrolló el sistema *L+T*, consistente en un conjunto de elementos constructivos simples que podían ser combinados de forma parecida a los andamios -12 del tipo T, y 6 del tipo L - formados por superficies y postes rojos, negros o blancos alejados de las paredes y a 1.5 ó 2 metros de distancia entre ellos. Los colores establecían un código temático y la iluminación natural se eliminaba para que la artificial potenciara la atención del espectador -la utilización de la luz artificial era una clave constante en los diseños de Kiesler. Cada elemento permitía diferentes posibilidades de exposición, pudiéndose ver desde varios lados diferentes. Proporcionaban un alto grado de transparencia y generaban un área de exposición confortable que permitía el libre fluir alrededor de la misma.

⁸ RITCHTER, Hans. Köpfe und Hinterkopfe. Zurich: Verlag der Arche, 1977(p.77). Citado por Cohen (p.26).

Frederick Kiesler creaba un espacio de exposición neutral común, prácticamente desconocido hasta el momento. Tampoco era usual exponer trabajos de arte sin enmarcar sobre expositores lejos de las paredes ni inventar expositores exentos para exhibiciones artísticas⁹.

Unido a esto, Kiesler también diseñó y dirigió el catálogo de la exposición, los carteles y los tickets de entrada inspirado en los gráficos diseñados por la Bauhaus, compuestos de formas y colores elementales.

Kiesler también publicó dos artículos en un número de *De Stijl* en cuya portada aparecía una foto de él en el entorno de su *Spacestage*¹⁰.

En el primero de ellos destacaba la expresión metafórica “fundiendo la rigidez del espacio” que resumía la intencionalidad de sus sistemas *L+T*, los cuales posibilitaban la consecución de la idea de espacio como flujo y no como elemento rígido, y demostraban la importancia de la relación entre el hombre y el objeto construido¹¹.

Theo van Doesburg publicó el artículo “*Wiener Eindrücke*” (“Impresión vienesa”) en el *Neues Wiener Journal* del 31 de octubre de 1924, en el que habla con gran entusiasmo de la exposición y el sistema de expositores que Kiesler había diseñado en un capítulo llamado “El problema de un método de exposición activo”. Después de mencionar una lista de arquitectos vieneses que consideraba en la línea del movimiento internacional *De Stijl* -Loos, Hoffmann, Strnad o Behrens- decía:

Quedé completamente sorprendido con la nueva forma de la Exposición Internacional de Nuevas Técnicas de Teatro cuya realización, tanto por su proceso como por sus resultados, ha conseguido llegar mucho más lejos que en cualquier otra ciudad del mundo.

El entusiasmo de Doesburg demostraba que Kiesler estaba rompiendo una lanza en el poco investigado campo de los métodos de exposición modernos.

La obra expuesta más importante fue, sin duda, *Spacestage* (Escenario

⁹ Para una descripción más detallada, ver COHEN (p. 66)

¹⁰ KIESLER, F. “Ausstellungssystem Leger und Trager”, *De Stijl*, 6º año, nos. 10 y 11, Serie XII 1924-25 (pp.138-14) y “Manifest Vitalbau-Raumstadt Funktionelle Aschtectur”, *De Stijl*, 6º año, nos. 10 y 11, Serie XII 1924-25 (pp.141-146)

¹¹ Esto último llegó, más tarde, a ser la clave fundamental de los principios del diseño para Kiesler y, por ello, abordó el diseño y la construcción de un objeto desde la óptica de una disciplina que él llamó biotécnica.

espacial) del propio Kiesler. Se construyó en el centro del vestíbulo de la Sala y se usó para representaciones de la obra del expresionista Paul Frischauer, *Im Dunkel*.

Spacestage surgía en contra de la idea de configuración espacial basada en el escenario proscenio, el cual era considerado por los artistas de teatro progresistas de los años 20 como la base del teatro burgués convencional, sostenido por audiencias pobres y basado en representaciones obsoletas e imágenes ilusorias estereotipadas copiadas de experiencias prestadas de la realidad.

Reivindicaban el derecho del público, que había llegado a la mayoría de edad con el cine y la fotografía, a que no se le engañara por más tiempo con las ilusiones caducas de ese tipo convencional de teatro.

La posición de *Spacestage* en el centro del auditorio obligaba a los actores a representar en tres dimensiones y acababa con las decoraciones escenográficas ilusorias.

Como edificación para una exposición temporal, el *Spacestage* era una estructura provisional de construcción primitiva, en hierro y madera, que daba una sensación de espontaneidad. Todos sus elementos formales estaban referidos y subordinados a la idea de torre espiral que se cerraba sobre sí misma en la parte más alta del segundo nivel configurando un círculo. Los niveles más altos del escenario podían alcanzarse por tres caminos. El menos directo usaba la rampa espiral para alcanzar el círculo de la primera plataforma y después subir dos peldaños empinados de hierro hasta una escotilla que se abría sobre la plataforma circular superior. Se podía llegar a este nivel directamente mediante unas escaleras de madera. El tercero y más rápido era con un ascensor hasta el primer nivel y después unos escalones de hierro hasta el segundo. Medía cuatro metros de alto y el escenario circular más elevado siete.

El color jugaba un importante papel, de tal forma que utilizaba rojo para el hierro, negro para la madera y gris para las cuerdas a lo largo de las rampas. Los espectadores podían ver la acción desarrollada en el escenario desde cualquier punto alrededor del mismo, en tres direcciones. Además, al mirarlo desde arriba, se producía la sensación de que flotaba en el aire.

También, con esta solución, se lograba que cada espectador viese igual de bien el escenario estuviera donde estuviera, otro de los ideales perseguidos por Kiesler.

El *Spacestage* se proponía liberar a actores y escenario redactando sus leyes desde la naturaleza misma del espacio considerado como dinámico. Esta vía de pensamiento le proporcionó a Kiesler el apodo de *Doctor Raumllich*, una especie de *Profesor emérito del espacio* según citaba el mismo años más tarde en su libro *Inside the Endless House*¹².

En aquel tiempo, Kiesler consideraba estas construcciones como símbolo de modernidad y de la expresión del dinamismo y mecanización que él quería infundir en los nuevos escenarios y, por otra parte matizaba, saliendo al paso de unas tendencias críticas que asociaban su *Spacestage* con la idea de teatro circular, que el uso del suelo en *Spacestage* era sólo un mero soporte de una construcción abierta¹³ y que cometían un error de comprensión porque su idea de teatro nada tenía que ver con la idea de un espacio teatral con escenario central¹⁴:

La estratificación central del escenario de origen antiguo no tiene nada que ver con el problema moderno del escenario espacial (*Spacestage*). Un escenario central o un teatro con auditorio circular no es un *Spacestage* o teatro de los tiempos....

El teatro de nuestro tiempo es el teatro de la velocidad. Por lo tanto, la forma de su construcción y la acción en movimiento es polidimensional, esto es, esférica. El actor individual se desvanece completamente dentro de una tipología sobrenatural¹⁵.

La fuente de inspiración más cercana de este proyecto era el monumento a la Tercera Internacional de Tatlin de 1920. Otro claro precedente del *Spacestage* surge al comparar éste con Sistema constructivo dinámico, publicado en *Der Sturm* (nº12/1.922), de Lazlo Moholy-Nagy, que estuvo entre los artistas que vio el R.U.R. en Berlín. Concretamente, la relación de semejanza más determinante entre los dos proyectos es la idea de que la condición de espacio la componen fuerzas visibles e invisibles del fenómeno del movimiento y las formas creadas por tal movimiento.

Frederick Kiesler intenta en *Spacestage* ir más allá de la idea de teatro de Max Reinhardt que aspiraba a la participación en masa, a la fusión de acto-

¹² KIESLER, F. *Inside the Endless House* (p.385)

¹³ COHEN (p.31)

¹⁴ COHEN (p.43)

¹⁵ "Das Railway-theater".Internationales Ausstellung;

res y espectadores. Para conseguir esto, Hans Poelzig adaptó el Grosses Schauspielhaus de Berlín para alojar 5.000 espectadores. Se inauguró en 1919 y, sin duda, Kiesler también se inspiraría en él¹⁶.

Esta idea del teatro de masas ligaba perfectamente con la política de la social-democracia, ya que eliminaba los privilegios de la aristocracia y alta burguesía proyectando teatros cuyos escenarios se veían igual desde cualquier asiento y sus grandes aforos permitían la entrada de mucha más gente. Kiesler se refiere a este tema en un artículo titulado *Erneuerung des Theaters* aparecido en la revista *De Stijl*¹⁷.

El apoyo político socialdemócrata trajo como consecuencia duras críticas de la oposición reaccionaria que echaron en cara el alto coste del proyecto del *Spacestage* -hablaron de un coste entre 500 y 800 millones de kronen.

Decían que era un proyecto gestado en el Café Central de Viena por Kiesler de acuerdo con radicales de la talla de Lenin -en sus años jóvenes-, Adler -el discípulo de Freud- y Robert Musil¹⁸, pertenecientes a los círculos habituales frecuentados por Kiesler¹⁹.

Por otra parte, sobre *Spacestage* se estrenaron obras de indudable espíritu vanguardista como, por ejemplo, *Friede auf Erden (Paz en la Tierra)* -un canto a favor de la Paz reflejo del sentimiento moral de la Viena de postguerra- de Arnold Schönberg, la película de Fernand Léger²⁰ *Ballet Mechanique* con Dudley Murphy y música de George Antheil (fig.49); una conferencia de Léger

-representación de las más avanzadas interpretaciones políticas y tecnológicas del Cubismo- y un juego de reflejos de luces de Ludwig Hirschfeld Mack en la línea de experimentación abstracta de la Bauhaus de Weimar²¹.

En resumen, el programa era reflejo de la competencia y vasto alcance de los contactos personales y artísticos que tenía Kiesler.

¹⁶ COHEN (p.44).

¹⁷ KIESLER, F."Erneuerung des Theaters". Aparecido en la revista *De Stijl*; números 75-76, serie 13 (7 de enero de 1926).

¹⁸ CREIGHTON (p.106).

¹⁹ Una relación interesante de las críticas que suscitó *Spacestage* la realiza COHEN en su tesis (pp.40 a 43).

²⁰ Frederick Kiesler y Fernand Léger coincidían en algunas cuestiones teóricas fundamentales. Coincidían ambos en que era necesario aprender a ver el arte como la vida y en la importancia del color comparando su papel fundamental en el arte con los fenómenos naturales como el fuego, el agua o la luz. En relación con el diseño escénico y el concepto moderno de teatro, Léger retoma algunas de las ideas puestas en práctica por Kiesler, las más afines a la estética de la máquina y a las teorías de los futuristas.

²¹ AAA, archivo 127, cuadro 129, Neues Wiener Tagblatt, 25 de septiembre. Citado por COHEN (p.30).

Kiesler usó su *Spacestage* como punto de partida para un futuro teatro.

Entre 1923 y 1925²² realizó los primeros planos para un teatro esferoide en Viena. Constituirían las primeras pruebas gráficas de sus ideas *Endless*, como unidades integrales vinculadas con la esfera, destinadas a resolver las demandas socioculturales relacionadas con el teatro -un posible antecedente directo de éste, y sobre todo, de su futuro proyecto *Universal Theater* de 1960-61 podría estar en los bocetos para un teatro de 4.000 plazas realizados por Loos en 1898.

Es interesante mencionar que estos planos para un teatro en forma de esferoide, acabados en 1925, se realizan simultáneamente con el proyecto formal y esencialmente más elementarista de la producción kiesleriana, la utopía urbana de *City in Space* diseñada para la Exposición de Artes Decorativas e Industrias Modernas de 1925, celebrada en París. Denominador común: la búsqueda del *continuum* como unidad de espacio integral²³.

Estos planos de teatro en forma de esferoide y la maqueta se expusieron en la Exposición Internacional de Teatro de Nueva York en el año 1926.

Un proyecto similar apareció unos cuantos años más tarde en *The Architectural Record* bajo el título "*Space Theatre*" -es típico de Kiesler reintrepretar una y otra vez sus proyectos²⁴.

Este teatro, con cabida para 10.000 personas, era un esferoide construido con dos inmensos armazones de vidrio moldeado reforzado con acero²⁵. En su interior había aparejos de polea sobre los cuales plataformas y rampas estaban suspendidas como móviles: una construcción inspirada en la tecnología de la construcción de puentes.

Las representaciones dramáticas eran realizadas en la totalidad del espacio del teatro.

Una variación del Teatro Sin Fin era un proyecto de suelo circular en el cual todas las consideraciones funcionales dependen de una forma geomé-

²² Raimund Abraham, arquitecto, cuenta en una entrevista con María Bottero realizada el 21/12/90 que Kiesler le comentó que había diseñado *Endless Theatre* en una desolada barraca de las afueras de Viena en 1917. [BOTTERO, M. Fredrick Kiesler. *Arte Architectura Ambiente* (p.232)]

²³ Si comparamos estas primeras propuestas de teatro *Endless* con la idea de espacio continuo que refleja Duchamp en algunas de sus obras, como *El molinillo de café* de 1911, en donde la propia representación formal del movimiento que genera ese espacio es tema y origen de la expresividad de la obra, veremos que está muy relacionada con la idea de "continuidad" kiesleriana. Duchamp y también Léger estuvieron siempre muy presentes en la obra de Kiesler.

²⁴ *The Architectural Record*; mayo 1930.

²⁵ En 1926, durante su período en Bauhaus, Anton Weininger también diseñó un teatro esférico.

trica ideal. Parece como un puro juego gráfico de formas, consiste en círculos concéntricos que se mueven alrededor de un punto central formado por una espiral. Los círculos están atravesados por dos ejes paralelos y divididos en cuartos de círculo. De particular importancia son los dos círculos superpuestos de pequeñísimo radio; ya que estos al no tener el mismo centro que los anteriores, interrumpen la regularidad de la composición e incorporan dos nuevos movimientos rotacionales.

El plano del suelo del escenario espiral de Kiesler es una doble espiral cuyas mitades se desplazan en direcciones opuestas. Las dos rampas espirales penetran en un anillo atravesado por una rampa en forma de lazo y una recta, sobre la cual hay tres pequeños anillos. Como en su proyecto de teatro circular, el concepto es gráficamente una creación sugestiva definida por criterios puramente formales.

Kiesler no quería contentarse con ver la representación de una obra literaria, soñaba con producir en su *Endless Theatre* la vida, una especie de sinfonía metropolitana con todo el dinamismo del tráfico, el deporte de masas, las multitudes, el ruido y todo lo demás²⁶.

La espiral -vista por los constructivistas como una expresión formal de la época- es un elemento principal en todos los diseños de Teatros Sin Fin. Citando a Vladimir Tatlin:

Así como el triángulo es la mejor expresión del Renacimiento, la espiral es la mejor expresión del espíritu de nuestro día²⁷.

Los reportajes científicos sobre experimentos llevados a cabo en los años veinte sobre la conducta estática y mecánica de las plantas citan la espiral como un primer ejemplo de forma biotécnica. Quizás en el temprano interés de Kiesler por tales formas se encuentre el principio de su posterior enfoque, radicalmente orgánico, para la representación.

En Diciembre de 1925, cuando tenía treinta y cinco años, Frederick Kiesler salió de Francia junto a su mujer y cientos de cajas rumbo a Nueva York invitados por Jean Heap, directora de The Little Review, para encargarse del montaje de la exposición sobre nuevas técnicas aplicadas al Teatro en la Feria Internacional de Teatro de Nueva York de 1926, que era una réplica de la organizada en el año 1924 en Viena.

²⁶ Ver "The Theater of the Future", World, 28 de febrero de 1928.

²⁷ En Merz, n° 8-9; abril, junio 1924 (p. 84).

Esto hecho cambiaría el curso de la carrera de Kiesler, ya que, a raíz de este viaje, tomó la decisión de fijar su residencia definitivamente en Nueva York.

Kiesler llegó a Norteamérica y llevaba consigo, entre otras cosas, copias de películas experimentales de los dadaístas Hans Richter y Viking Eggeling, junto con *Le Ballet Mécanique* de Fernand Léger que se había estrenado en el *Spacestage* de la Exposición Internacional de Técnicas de Nuevo Teatro de Viena en 1924.

Como en la exposición de Viena, Kiesler consiguió una gran diversidad de expositores y un programa denso e interesante de conferencias, encabezado con el título “*El Teatro del actor del futuro*”, que unía las visiones europea y americana sobre el tema -desde las más tradicionales hasta las experimentales de vanguardia y la inclusión del cine en los escenarios.

El interés de Kiesler era dar a conocer y transmitir las ideas de la retórica de vanguardia, de las cuales se había hecho portavoz. Sin embargo, la prensa, desde el comienzo, centró su interés en la idea del “teatro sin actores” restando importancia a dicha retórica.

El hecho de que Prampolini en 1915 escribiera sobre la idea pura de “teatro sin actores”:

Vibraciones, formas luminosas (producidas por fluidos eléctricos y gases coloreados) serpentearán y se retorcerán dinámicamente y esos gases-actor de un teatro desconocido reemplazarán a los actores vivos. Mediante silbidos estridentes y ruidos extraños esos actores gases podrán dar significaciones inusuales de las interpretaciones teatrales bastante bien; podrán expresar aquellas cualidades emotivas multiformes con más efectividad que algunos actores célebres²⁸.

junto con la aparición del manifiesto de Kiesler, “*El Teatro está muerto*”, hicieron que los americanos, al principio, ubicaran a éste dentro del movimiento futurista. Sin embargo, aunque experimentó con ideas del movimiento, Kiesler se mantuvo independiente del mismo.

Esencialmente, los futuristas, según Gordon Craig²⁹, consideraban al actor el componente más irreal de una obra. Por ello, como paso previo a la

²⁸ PRAMPOLINI, *Futurist Scenography* en Kirby (p. 98). Citado por Held (p.44)

²⁹ Edward Gordon Craig (1872-1966) era actor, director de escena y escenógrafo. Nacido en Londres, Craig fundó en 1913 una escuela de arte dramático en Florencia y escribió, entre otras cosas *On the Art of the Theater* (1911). Se consideran de trascendental importancia sus enseñanzas y sus ideas de concebir la realización escénica como espectáculo sin actores. Llegó a proponer la sustitución de estos por marionetas.

idea de un “teatro sin actores”, inventaron diseños de actores mecánicos como la “*uebermarionette*” de Gordon Craig y los utilizaron en “shows” basados en juegos de luces y sonido para lograr experiencias emocionalmente estimulantes.

Frederick Kiesler no compartía la idea de la desaparición de los actores, no obstante, presentó en la Exposición un proyecto de teatro sin actores llamado *Ortophon* diseñado antes de 1924 junto a otro proyecto de Prampolini, también sin actores, denominado Escena Sintética.

En lo que realmente creía Kiesler era en la unidad integrada del actor -vivo- con la obra representada, el espacio de representación y los espectadores del auditorio. Una unidad que responde a una idea de “*Unidad Universal*” reflejo del espíritu del siglo XX. El teatro de la nueva sociedad en “*continuidad*” con su entorno, en el total sentido de la palabra:

El teatro está muerto

No estamos trabajando por la nueva decoración.

No estamos trabajando por la nueva literatura.

No estamos trabajando por el nuevo sistema de iluminación.

No estamos trabajando por las nuevas máscaras.

No estamos trabajando por los nuevos escenarios.

No estamos trabajando por las nuevas ropas.

No estamos trabajando por los nuevos teatros.

Estamos trabajando por el teatro que ha sobrevivido al teatro.

Estamos trabajando por el cuerpo sano de una nueva sociedad.

Y nosotros hemos confiado en la fuerza de las nuevas generaciones que son conscientes de sus problemas.

El teatro está muerto.

Nosotros queremos ofrecerle un espléndido funeral³⁰.

Kiesler pensaba que el teatro tradicional estaba muerto porque no reflejaba las relaciones del nuevo hombre con una nueva era. Manifestó que sus amigos y él sólo habían iniciado el cambio y que las futuras generaciones deberían completar el trabajo.

Al explicar las características del nuevo teatro, Frederick Kiesler comenzaba hablando del concepto de escenario como espacio para encontrar

³⁰ KIESLER, FREDERICK. International Theatre Exposition, New York, 1926 (p.5)

las demandas de la acción y no como una pintura de fondo. Hablaba de una “cuarta dimensión” como reflejo de la “voluntad” y la “emoción”. Voluntad del actor que produce una emoción en el espectador dentro de un marco de carácter parapsicológico o metafísico. El mismo término, “cuarta dimensión”, lo empleaba Prampolini dentro del ámbito futurista referido a la utilización del movimiento como símbolo de integración del concepto “tiempo” en la escena, significado mucho más difundido en aquel momento. Por esto, el particular significado que le daba Kiesler no fue por entonces bien comprendido.

Kiesler extendía al actor la idea de movimiento continuo en la decoración escénica:

La 4ª dimensión, ...es la voluntad y la emoción. En orden a representar éstas en una acción tetradimensional, esto es, “lanzada a través de ellos como ondas de radio”³¹.

Estas ideas, y su dificultad para expresarlas en inglés, no ganaban popularidad en las críticas de prensa, pero en los ámbitos profesionales le proporcionaron ciertas esperanzas para seguir desarrollando sus investigaciones.

Un banquero de Brooklyn, visitante de la Exposición de Teatro, por mediación de la Princesa Matchabelli -la actriz Maria Carmi colaboradora e intérprete de Kiesler- financió la creación de una nueva Escuela de teatro, el International Theatre Arts Institute, que anunció su formación el 14 de Marzo de 1926. El objetivo de la Escuela, según Kiesler, no era establecer un nuevo “ismo”, sino cristalizar la belleza de la era presente³².

Frederick Kiesler fue el primero que construyó un espacio-laboratorio para la investigación de las producciones teatrales. Esta investigación partía de la síntesis de sus experiencias en el *R.U.R.*, *Emperor Jones* y *Spacestage*. El laboratorio servía para proporcionar un área de aplicación práctica de los estudios. Estos se abordaban desde tres puntos de vista: el primero era el psicológico dirigido por la Princesa Matchabelli; el segundo, el científico supervisado por el Dr. Bess Mensendieck que daba una clase sobre educación del cuerpo y que influiría sobre los diseños de Kiesler en los años treinta, hablando de la importancia de la coordinación del movimiento con las llamadas leyes naturales, las cuales deberían ser entendidas como los controles o dictados colocados sobre

³¹ The Tribune, New York, 15 de marzo de 1926.

³² New York Times , 16 de marzo de 1926 (p. 232).

el cuerpo por la naturaleza mecánica de sus partes; y el tercero, el artístico bajo la dirección del propio Kiesler. Éste también era responsable de una sección que facilitaba oportunidades a nuevos actores y escritores.

Los planes para la Escuela crecieron durante el verano de 1926 e incluyeron la creación de una compañía lírica y otra dramática, clases de danza y conferencias sobre historia del teatro. El Instituto fue aceptado como miembro del Independent Theatre Clearing House. El gran impulso se produjo con la aportación de Ralph Jonas, presidente del Brooklyn Chamber of Commerce (Cámara de Comercio de Brooklyn), que donó una casa en Ransen Street para sede del Instituto y encargó a Kiesler el diseño de un centro de teatro en Brooklyn Heights.

En esos momentos, el Instituto le proporcionaba la posibilidad de implicar a un grupo de personas en la exploración de sus ideas. Algunas de éstas, como el énfasis sobre la importancia de la historia, su aproximación general al diseño y las versiones embriónicas de su terminología teórica, aparecen reflejadas en el catálogo publicitario del Instituto.

El *Brooklyn Heights Performing Arts Center* estaba proyectado como lugar de encuentros comunitarios con servicios que rápidamente facilitaban las representaciones.

La parte correspondiente al teatro presentaba una nueva e interesante organización de las salas. Ésta consistía en una sala proscenio entre dos auditorios, uno aproximadamente doble que el otro, donde el escenario se podía dividir para usar uno o los dos auditorios a la vez. Los dibujos indican la posible existencia de un escenario giratorio doble, uno dentro de otro. La estructura del auditorio grande permitía mover los asientos de la orquesta para convertirse en circular³³.

Este proyecto simplificaba y, en lo referente a la viabilidad de su construcción, hacía prácticas las ideas expresadas en el *Endless Theatre* -que consistía en un inmenso elipsoide de revolución, en el centro del cual un sistema de plataformas móviles giraban alrededor del centro del escenario como si fuera una red de un diagrama de fuerzas rotacional en un escenario en perpetuo movimiento. Lo completaban unas rampas -escenario en espiral que conducían hasta el techo- de 1924.

Ambos fueron pensados para el desarrollo de múltiples actividades. En

³³ KIESLER, Frederick. "Theaterprojekte", *Bauen und Wohnen* n° 11, 1951 (p. 2) según nota de Held.

ellos, Kiesler desarrollaba las investigaciones iniciadas en Viena sobre la com-penetración actor-espectador y escenario-auditorio basadas en fenómenos sin-téticos de integración. Buscaba que el espectador no se sintiera aislado en su butaca sino inmerso en un espacio imaginario donde la sensación espacio-tiem-po se percibiera como una unidad infinita en continuidad.

Esto lo conseguía con la aplicación de las diversas formas de utilización del escenario y la posibilidad de integración con los auditorios facilitando, así, la coordinación de guión, actores, coreógrafos, técnicos, músicos y especta-dores. Además, lograba un máximo de flexibilidad y una economía de medios dig-nas de mención y acordes con la situación del mercado americano.

El gran acierto de Kiesler en el *Brooklyn Heights Performing Arts Center* estuvo en conseguir una unidad de conjunto perfectamente integrado en la rígi-da cuadrícula urbana de Nueva York sin renunciar a los aspectos innovadores, simbólicos y sintéticos heredados de la expresión más europea de las vanguar-dias. Una expresión arquitectónica sintética basada en un nuevo lenguaje gene-rado por la integración de los enfoques artísticos americano y europeo -sin duda a Frederick Kiesler le tuvo que influir significativamente la colaboración con Corbett cuando estaba realizando el proyecto del *Rockefeller Center*.

Este proyecto lo utilizaría Kiesler como modelo para el desarrollo de otros dos diseños: El *Woodstock Theatre*, 1929 y el *Empire State Music Festival Theatre*.

En septiembre de 1931, Frederick Kiesler ganó el concurso que había promovido la comunidad artística de Woodstock para el diseño y construcción de un teatro, con un proyecto denominado *Universal Theatre*³⁴.

Como en el *Brooklyn*, la escena se encuentra entre dos auditorios. El escenario presentaba un ciclorama móvil giratorio que se quedaba en línea con el escenario visto desde la sala más grande. La sala estaba diseñada para que en los cambios de vestuario los actores no tuvieran problemas de circulaciones cruzadas que les obligasen a atravesar los escenarios.

El auditorio grande podía modificarse pivotando dentro de la pista poniendo los asientos de la platea a los lados y moviendo los asientos del pequeño auditorio a través del escenario hasta el borde del proscenio de la gran sala. Aquéllos, los de platea, quedaban cercados por un escenario periférico

³⁴ Competición en la que participó Frank Lloyd Wright según aparece en: PHILLIPS, Lisa. Frederick Kiesler. Catálogo de la Exposición. Whitney Museum (p.145).

sobre el cual se situaba detrás un área de gradas. En lugar de un foso de orquesta, había 11 asientos que podían rotar 360° para combinarse con alguna de las configuraciones posibles.

El teatro grande podía ser utilizado como una sala proscenio; el proscenio podía cerrarse y utilizarse el escenario periférico, o bien, los asientos podían desplazarse para configurar una pista. Las gradas permitían añadir asientos en función de las configuraciones existentes. El auditorio pequeño sólo se utilizaba como teatro tradicional y tenía 84 asientos. Las combinaciones con los 116 asientos de las gradas y los 195 del área de la orquesta permitían un máximo de capacidad de 395 plazas; 140 personas más podían acomodarse con asientos temporales. Se conseguía una mayor flexibilidad que en el teatro de Brooklyn y estaba diseñado al aire libre.

De acuerdo con los planos, el auditorio pequeño era completamente exterior. La gran sala estaba proyectada con unas estructuras tubulares de acero y aluminio sobre las cuales podía añadirse una cubierta de protección que revestía el edificio completo, como una piel fabricada con una especie de lona no inflamable y resistente al agua. El proyecto también incluía el diseño del mobiliario y de los sistemas de iluminación.

En un artículo titulado, “*Festival Shelter: The Space Theatre for Woodstock, New York*”, Kiesler describía las necesidades del teatro experimental para la pequeña familia de artistas de Woodstock.

Consideraciones tales como la gran afluencia de público durante los tres meses y medio de verano y la escasa durante el resto del año, las limitaciones de presupuesto o la experiencia recogida investigando el funcionamiento y el tamaño de los dos teatros existentes en Woodstock -uno de 600 asientos y otro de 200; el primero demasiado grande, el segundo muy pequeño- le llevaron a la conclusión de lo que tenía que proyectar:

Podría ser una arquitectura no monumental. No podría dejar caer una acicalada, pretenciosa construcción sobre este lugar y suponerla viviendo y creciendo como parte del entorno...

La cuestión es ser más que un mero teatro. Esto es, ser un cobijo para el drama de la vida interpretado por el siguiente esquema:

En interacción con todos los tipos de expresión dramática está:

La versatilidad multipropósito antes que una estabilidad simple

Sprech-Spiele: Drama-teatro/escenario Proscenio

Sing-spiele: Opera, revista-teatro/escenario principal

Ton-spiele: Orquesta-teatro/escenario acústico-radial
 Licht-spiele: Cine-auditorio focal
 Bewegungs-spiele: Danza-teatro/escenario infinito
 Wett-Spiele: Deportes-arena
 Sociale-spiele: Convention halls³⁵.

Como consecuencia de este esquema, Kiesler preveía la reestructuración de las dimensiones de los espacios y la audiencia aconsejable en función del tipo de representación artístico-teatral programada³⁶.

En el mismo artículo, demostrando su conocimiento de las innovaciones surgidas en la arquitectura teatral, Kiesler criticaba la complejidad de los mecanismos proyectados por Gropius en su *Total Theater* de 1927.

El proyecto de Gropius estaba compuesto por una envoltura ovoide que delimitaba un auditorio dividido en una parte fija y otra circular móvil en su interior que contenía el escenario. Un potente mecanismo hacía girar el escenario para situarlo en el lugar idóneo en relación con la obra representada en cada momento. Gropius con esta solución pretendía adaptarse a las distintas formas históricas del espectáculo, incluidas las últimas tendencias que hasta el momento de la realización del proyecto se habían experimentado en Bauhaus.

Frederick Kiesler criticaba sobre todo la dificultad y el gran costo que suponía mover el escenario durante las representaciones y los cambios que el movimiento producía restando visibilidad a la escena desde algunas zonas del auditorio. También, no comprendía la necesidad de ubicar parte del patio de butacas dentro de la plataforma giratoria. Entendía que los procesos de cambio proyectados no tenían un desarrollo orgánico y consideraba, que la solución proyectada por Walter Gropius no representaba una nueva era de la arquitectura teatral sino que, más bien, era un conglomerado de las viejas ideas del triple escenario que Van de Velde construyó para la Werkbund Exhibition de Colonia en 1913-14³⁷ y los posteriores proyectos de escenarios y auditorios circulares que fueron proyectándose unificados mediante recursos mecánicos artificiales sin una planificación adecuada.

³⁵ COHEN (p.146).

³⁶ Para la información concreta de datos en relación con la capacidad del local en función de la actividad representada se puede consultar en: COHEN (p.147)

³⁷ COHEN (p.148).

A pesar de esta crítica, el teatro de Gropius era el único de la época que, según Kiesler, rivalizaba con *The Universal*. Por ello le interesaba tanto matizar los distintos enfoques de ambos: el suyo, orgánico; el de Gropius, mecanicista.

Por desgracia, las consecuencias económicas que arrastraba el famoso “crack” del 29 causaron la desaparición, prácticamente de la noche a la mañana, de los fondos destinados a la construcción de este proyecto.

Para conseguir las ideas perseguidas en *The Universal Theatre of Woodstock*, una de las decisiones de diseño más importantes que Kiesler adoptó fue el rechazo a la pura monumentalidad asociada con la soluciones constructivas de tipo monolítico. Como consecuencia trabajó con soluciones efímeras y flexibles realizadas mediante estructuras ligeras en tensión.

Como adelantábamos en la descripción del teatro, principalmente utilizaba estructuras de tubos y cables de acero y aluminio, y lonas resistentes al agua y al fuego. Además, suelos de enrejados de acero electrosoldados -de madera para el área del escenario- y bloques de hormigón para las aceras y lugares de paso. El método de construcción estaba basado en la prefabricación, utilizando juntas flexibles ensambladas y desmontables.

Es importante destacar que esta forma de construir es la causa principal del impacto favorable que produjo *The Universal* en la figura de Buckminster Fuller.

Fuller, claramente interesado por el proyecto de Kiesler, escribió el prólogo que precedía a su publicación en la revista *Shelter*, ensalzándolo con palabras como éstas:

El trabajo en los teatros europeos, y en otras partes, desde 1916, de Fredrick Kiesler, un diseñador austríaco, ha sido la mayor evidencia de la limpieza e integridad que sus diseños adoptan como estructura de su estética...

Durante muchos meses la gente se “entusiasma” con la belleza y ligereza de los andamios tubulares que encierran la reparación de la aguja de una catedral o al lado de los grandes monumentos. Nadie había proyectado una reproducción de esto hasta que Kiesler desarrolló el FESTIVAL SHELTER. “Ligereza” parece describirlo. Muchos proyectos se inspirarán en su invención. Respeto y honor para él.

La publicación de este proyecto y su artículo en *Shelter*, además de demostrar la línea de continuidad seguida por Kiesler desde *The Emperor Jones*

para conseguir una arquitectura capaz de convertir en hecho arquitectónico la planificación del binomio espacio-tiempo, sugiere, por lo que se deduce de las palabras del prólogo de Fuller, la posible influencia que las ideas de Kiesler ejercieron sobre aquél, ya que el proyecto de cúpula geodésica realizado más tarde está basado, como el teatro de Woodstock, en el desarrollo de una estructura ligera a modo de telaraña.

Unido a esto, Dore Ashton, crítico de arte, afirmaba que, aunque muchas ideas de Kiesler y Fuller eran similares, Kiesler era más culto y sofisticado que Fuller, era increíblemente sensible al arte y la poesía y conocía muchos artistas, mientras que Fuller sólo tenía un fuerte eslabón con el arte a través de su íntimo amigo Isamu Noguchi³⁸.

Como podemos deducir, *The Universal* no sólo había servido de inspiración para las soluciones de los mallazos de Fuller sino que sentaba un sólido precedente para el desarrollo posterior de propuestas basadas en estructuras ligeras prefabricadas como las empleadas por Yona Friedman en su utopía urbana para París, *París Espacial* de 1963, o por Frei Otto y Rolf Gutbrod en el Pabellón Alemán de la Expo Universal de Montreal de 1967. También, Frederick Kiesler inicia el camino de las soluciones, casi cinco décadas más tarde denominadas “Hight Tech”, donde la expresividad arquitectónica de la obra se produce por la exhibición directa, en tensión, de estructuras desnudas construidas con elementos estructurales ligeros, generalmente prefabricados. (Por ejemplo, *La Distribuidora Renault* en Swindon/Wiltshire de 1981-83 de Norman Foster.)

En 1934, Frederick Kiesler -que admiraba la cualidad de cambio constante de las realizaciones musicales- entra como profesor y director escénico en la Juillard School of Music de Nueva York, cuya dirección estaba en manos de su íntimo amigo el escritor y dramaturgo John Erskine³⁹, para intentar enseñar y aplicar sus ideas *endless* al diseño escenográfico. Esta actividad la desarrollará hasta 1957 y le supondría la estabilidad financiera necesaria para continuar su línea de investigación. También contribuyó su nombramiento como director del laboratorio de diseño de la Columbia University Architecture School -

³⁸ Entrevista Maria Bottero-Dore Ashton, Nueva York (15/10/90). En BOTTERO, Maria. Op. cit. (p.234).

³⁹ En un documento no publicado sobre los diez primeros años de Kiesler en América, éste mencionaba a John Erskine, Katherine Dreier, Harvey Wiley Corbett y la actriz Princess Matchabelli como las cuatro personas que más le animaron y estuvieron de su lado en esos difíciles años.

Laboratory of Design Correlation-, cargo que desempeñaría entre 1936 y 1942.

La enseñanza práctica que suponía el montaje de las producciones escénicas en la Juillard School y el desarrollo de sus investigaciones en Columbia fueron los medios principales de transmisión pedagógica utilizados por Kiesler. Las clases que impartía permitían gran libertad de acción a sus estudiantes en la realización de los proyectos, dejando expresar los estilos artísticos propios de cada uno. Kiesler asesoraba en el diseño de efectos especiales y en los mecanismos adecuados para los cambios escénicos y, frecuentemente, figuraba en los proyectos de sus estudiantes sólo como director de producción, aunque tomara parte también en el diseño. Este ambiente de trabajo con libertad y confianza estimulaba a los estudiantes y tenía como consecuencia la máxima calidad en los resultados, ya que cada uno se responsabilizaba personalmente de sus diseños.

En cuanto al método de trabajo, Kiesler aplicaba sus teorías sobre *Design Correlation* uniendo a un alto grado de intuición las demandas de diseño planteadas por el autor de la obra que se iba a representar y las conclusiones experimentales derivadas del estudio previo de otros montajes escénicos de la misma obra o similares. También reflejaba, en sus proyectos escenográficos, la aplicación de la idea de que el diseño era la creación de un núcleo de fuerzas al servicio de un fin específico. Y pensaba que este núcleo estaba generado por polarización, por oposición entre los elementos componentes en tensión, de manera que los elementos polarizados podían formar, más fácilmente, un núcleo de fuerzas si éstos estaban dentro de un único entorno donde todas las partes estuvieran relacionadas. Dentro de un espacio que debería percibirse como un acoplamiento entre objetos. Un espacio lleno de fuerzas de atracción y repulsión entre dichos objetos en el cual Kiesler incluía al espectador y los actores como partícipes componentes en tensión dentro del mismo. Su *Endless Theater* de 1923-25 y su *Spacestage* de 1924 ya fueron manifestaciones de esta nueva configuración espacial.

Además, Frederick Kiesler mantenía que el propósito específico de un guión debería ser que el espectador lo entendiera, y que el propio montaje del escenario tenía que facilitar ese entendimiento. Para conseguir esto, introducía en escena dos o más elementos con características opuestas que, mediante su interrelación visual, permitían, intuitiva y emocionalmente, el entendimiento de la obra perseguido.

Otra de las características importantes que Kiesler aportaba en sus proyectos era la posibilidad de múltiples usos del espacio. Un espacio unitario englobaba varios elementos, y estos podían adoptar posiciones distintas para realizar las tareas diversas que cada representación teatral requería. También conseguía la cualidad de un espacio multiuso realizando una unidad básica como escenario a la cual se podían añadir piezas que lo adaptaban a las características particulares de cada obra.

Otro procedimiento usado por Frederick Kiesler era la utilización de un elemento de decorado básico simple que aparecía repetido en el escenario. La percepción visual del elemento base era modificada el número de veces necesario para percibir los diferentes matices del significado global de la obra.

Kiesler recurría a la utilización de la máquina para proporcionar al escenario un movimiento continuo. Recordemos el escenario para *Emperor Jones* en Berlín que probablemente puede considerarse el mejor ejemplo en el arte del siglo XX de utilización de la máquina en un escenario.

En cuanto a preferencias de colores y formas, le gustaba emplear combinaciones inusuales de colores brillantes. Solía combinar rojos, blanco y azules o los rojos, verdes y negros.

Generalmente empleaba una línea fluida y simple que determinaba formas, usualmente más asimétricas y biomórficas⁴⁰ que geométricas, teniendo preferencia por el uso de las curvas, elipses y espirales. No obstante, no sacrificaba los requerimientos de una obra por capricho estético y es usual encontrar realizaciones cuyo tratamiento obligaba al empleo de formas ortogonales.

Empleaba texturas superficiales “limpias y lisas”⁴¹. Cuando alguna requería de mayor tosquedad y dureza solía emplear técnicas de iluminación y pintura que atenuaban esas cualidades. La masa, dentro de la composición escénica, era manipulada para conseguir el equilibrio entre los objetos presentes del mismo peso, manipulando los tamaños y la plasticidad de los mismos.

En los diseños para teatro kieslerianos aparecían con asiduidad cuatro recursos característicos: proyecciones que incluían películas de pinturas, fotografías y diapositivas; luz; simbolismo y plataformas en diferentes niveles.

La Juillard School, durante el período kiesleriano, solía producir del orden de dos o tres obras por temporada, presentando la primera en diciem-

⁴⁰ Con claras influencias de las formas biomórficas de Miró y Arp.

⁴¹ THOMSON, Virgil. “Kiesler Opera Sets”. New York Herald Tribune. 23 de noviembre de 1941.

bre, la segunda en febrero o marzo y la última a principios de abril. En las temporadas 44-45, 45-46 no se conoce trabajo alguno, y sólo uno en la 46-47⁴².

La siguiente relación constituye un listado completo de las producciones teatrales realizadas por Frederick Kiesler según la información que Lillian Kiesler facilitó a R. L. Held⁴³:

1922	Berlin	R.U.R (Karel Capek)
1923	Vienna	Methusalem (Ivan Goll)
1923	Vienna	Francesca (Frank Wedekind)
1923	Berlin	Emperor Jones (Eugene O'Neill)
1924	Vienna	Mouchoir des Nuages (Tristan Tzara)
1924	Vienna	Gas II (George Kaiser)
1924	Berlin	Francesca (Frank Wedekind)
1925	Paris	Mouchoir des Nuages (Tristan Tzara)
1931	New York	Jack and the Beanstalk (Erskine/Gruenberg)
1934	New York	Helen Retires (Erskine/Antheil)
1934	New York	Ariadne in Naxos (Strauss/Hofmannsthal)
1935	New York	In the Pasha's Garden (Tracy/Seymour)
1935	New York	Poisoned Kiss (Vaughan/Williams) en colaboración con Natalie Swan
1936	New York	Joseph and his Brethren (Josten/Ballet) Chapell
1936	New York	Garrick (Simon/Stoessel) en colaboración con Oppenheimer
1936	New York	Maria Malibran (Simon/Bennett)
1937	New York	Sleeping Beauty (Erskine/Rubenstein) en colaboración con D. Brener
1938	New York	The Abduction from the Seraglio (Stephanie/Mozart) en colaboración con Swan/Brenner.
1938	New York	The Marriage of Figaro (Da Ponte/Mozart)
1939	New York	L'Heure Espagnole (Ravel)
1939	New York	The Tales of Hoffmann (Barbier/Offenbach)
1939	New York	Dido and Aeneas (Purcell)

⁴² La relación de diseños escenográficos atribuidos a Kiesler y a sus alumnos se puede encontrar en HELD, R.L. *Endless Innovations*; tablas 2, 3 y 4 (p.96-97).

⁴³ HELD, R.L. *Endless Innovations* (pp. 235-236).

1940	New York	Cosi Fan Tutte (Da Ponte/Mozart)
1940	New York	Le Donne Curiose (Sugana/Wolf-Ferrari)
1940	New York	The Magic Flute (Schikaneder/Mozart)
1941	New York	Falstaff (Boito/Verdi)
1941	New York	Orpheus (Calzabigi/Gluck)
1941	New York	The Barber of Seville (Rossini)
1941	New York	Don Pasquale (Donizetti)
1942	New York	Iphigenia in Tauris (C. von Gluck)
1942	New York	Solomon and Balkis (Thompson)
1942	New York	The Mother (Hatfield/Wood)
1944	New York	The Old Maid and The Thief (Gian Carlo Menotti)
1944	New York	Fashions of the Times
1946	New York	No Exit (Sartre)
1946	New York	Der Freischutz (Weber)
1948	New York	Oedipus Rex (Cocteau/Stravinsky -con versión inglesa de E.E.Cummings)
1948	New York	Angelique (Ibert/Nino)
1948	New York	The Soldier's Tale (Stravinsky/Ramuz)
1948	New York	The Poor Sailor (Cocteau/Milhaud)
1948	New York	Gianni Schicchi (Puccini)
1949	New York	The Magic Flute (Schikaneder/Mozart)
1950	New York	Ballet Ballads (La Touche/Morosse)
1950	New York	Fidelio (Beethoven)
1950	New York	The Beggar's Opera (Gay/Britten)
1951	New York	The Prisoner (Luigi Dallapiccola)
1951	New York	Triple Sec (Jeans/Blitzstein)
1951	New York	The Triumph of Saint Joan (Graham/Dello Joio)
1952	New York	Canticle for Innocent Comedians (Graham/Ribbink)
1952	New York	Falstaff (Boito/Verdi)
1952	New York	The Play of Robin and Marian (Maren/Milhaud)
1953	New York	Cosi Fan Tutte (Da Ponte/Mozart)
1953	New York	Venus and Adonis, Masque (John Blow)
1953	New York	Britannia Triumphans, Masque (Jones/D'Avenant)

1953	New York	Facade (Walton/Sitwell)
1954	New York	Capriccio (Kraus/Richard Strauss)
1954	New York	Martha's Vineyard The Tempest (Shakespeare/Sibelius)
1954	Cincinnati, Ohio	The Tempest (Shakespeare/Sibelius)
1955	New York	Idomeneo (Mozart)
1955	Ellenville, N.Y.	The Tempest (Shakespeare/Sibelius)
1956	New York	The Wife of Martin Guerre (Lewis/Bergsma)
1956	New York	Pantaloon, He Who Gets Slapped (Stambler/Ward)
1957	New York	L'Enfant et les sortilèges (Collete/Ravel)The Child and the Apparitions ⁴⁴
1957	New York	Gianni Schicchi (Puccini)
1958	Philadelphia New York	Enrico IV (Pirandello) Bolivar ⁴⁵
1969	New York	Canticle for Innocent Comedians (Graham/Ribbink)
1977		Reposición de Shadows (Graham/Gian Carlo Menotti) ⁴⁶
1977	New York	Utilización de una parte del escenario para Canticle for Innocent Comedians

De la relación anterior, además de las escenografías ya comentadas en otros capítulos, merecen destacarse las siguientes obras por la clara aplicación de algunos de los procedimientos o recursos característicos de Frederick Kiesler anteriormente expuestos:

Helen Retires (1934) por el empleo innovador de planos de líneas fluidas y simples generadoras de formas asimétricas y biomórficas utilizadas para ocultar el cuerpo de los actores cuyas cabezas aparecían a través de agujeros horadados en los planos mencionados.

⁴⁴ No figuran más datos en la fuente original.

⁴⁵ No figuran más datos en la fuente original.

⁴⁶ No figuran más datos en la fuente original.

In The Pasha's Garden (1935) por la brillante utilización del escenario en espiral y la aplicación de sus teorías sobre la utilización de un espacio lleno de fuerzas de atracción y repulsión entre todos los elementos integrantes de la obra, incluidos público y actores.

The Magic Flute (1940 y 1949) por la posibilidad multiuso del espacio y la facilidad de añadir piezas a la unidad espacial básica para adaptarla a las características particulares de cada momento de la obra.

No Exit (1946) por las técnicas de iluminación y pintura empleadas para manipular las texturas de los materiales empleados y, como en *In the Pasha's Garden*, por la aplicación de sus teorías sobre la utilización de un espacio lleno de fuerzas de atracción y repulsión entre todos los elementos integrantes de la obra, incluidos público y actores.

Y, por último, *Oedipus Rex* (1948) que además de las cualidades mencionadas en la obra anterior utilizaba un escenario cuyo espacio quedaba limitado por una especie de cápsula elipsoidal.

Por último, hay que mencionar que cuando Kiesler llegó a América los diversos enfoques de vanguardia teatral americana se encuadraban dentro del llamado "*New Stagecraft*". Este término fue acuñado por el diseñador Sam Hume -el primer escenógrafo americano que había estudiado artes escénicas con Gordon Craig en Florencia- como consecuencia de la celebración de la primera exposición americana que reunía la obra de los pioneros europeos, como Gordon Craig, Adolphe Appia o Max Reinhardt, y de los diseñadores teatrales americanos de vanguardia, como Robert Edmond Jones, Livingston Platt y otros. La exposición se celebró en Cambridge, Massachusetts en 1914. La revista *Why Theatre Arts Monthly* se fundó en 1916 con el propósito, precisamente, de dar a conocer y fomentar la vanguardia mencionada en torno a este término "*New Stagecraft*"⁴⁷.

Frederick Kiesler nunca se consideró integrado en este grupo porque, cuando el llegó invitado a organizar la Exposición del 26 por la revista rival *The Little Review*, triunfaba en Broadway la figura más popular del "*New Stagecraft*", Robert Edmond Jones, con unas soluciones, en opinión de Kiesler, desvirtuadas de la esencia de los inicios del movimiento y excesivamente adaptadas al gusto americano, que no renunciaba a la imagen del teatro heredada de

47 NEWLIN, Jeanne T. "Part of the Cosmos: Kiesler's Theatrical Art in America". Frederick Kiesler. Whitney Museum (pp. 86 a 90).

soluciones novecentistas. No obstante, Kiesler nunca estuvo radicalmente enfrentado a esta tendencia.

En resumen, la obra escenográfica de Frederick Kiesler, como el resto de sus proyectos en otras disciplinas, tendía un puente entre los lenguajes de las vanguardias ortodoxas y los nuevos lenguajes derivados del surrealismo y las tendencias orgánicas que determinaron la inflexión artística producida en los años cuarenta. Por tanto, contribuyó indiscutible y favorablemente al desarrollo en Norteamérica de las ideas heredadas de la síntesis de los lenguajes futuristas, constructivistas y expresionistas de personajes como Enrico Prampolini, Alexandra Exter, Oskar Schlemmer, Edward Gordon Craig y Adolphe Appia.