

# el teatro total es el teatro del futuro

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

TRADUCCIÓN TERESA RENDUELES

László Moholy-Nagy, sin título, 1925-1927

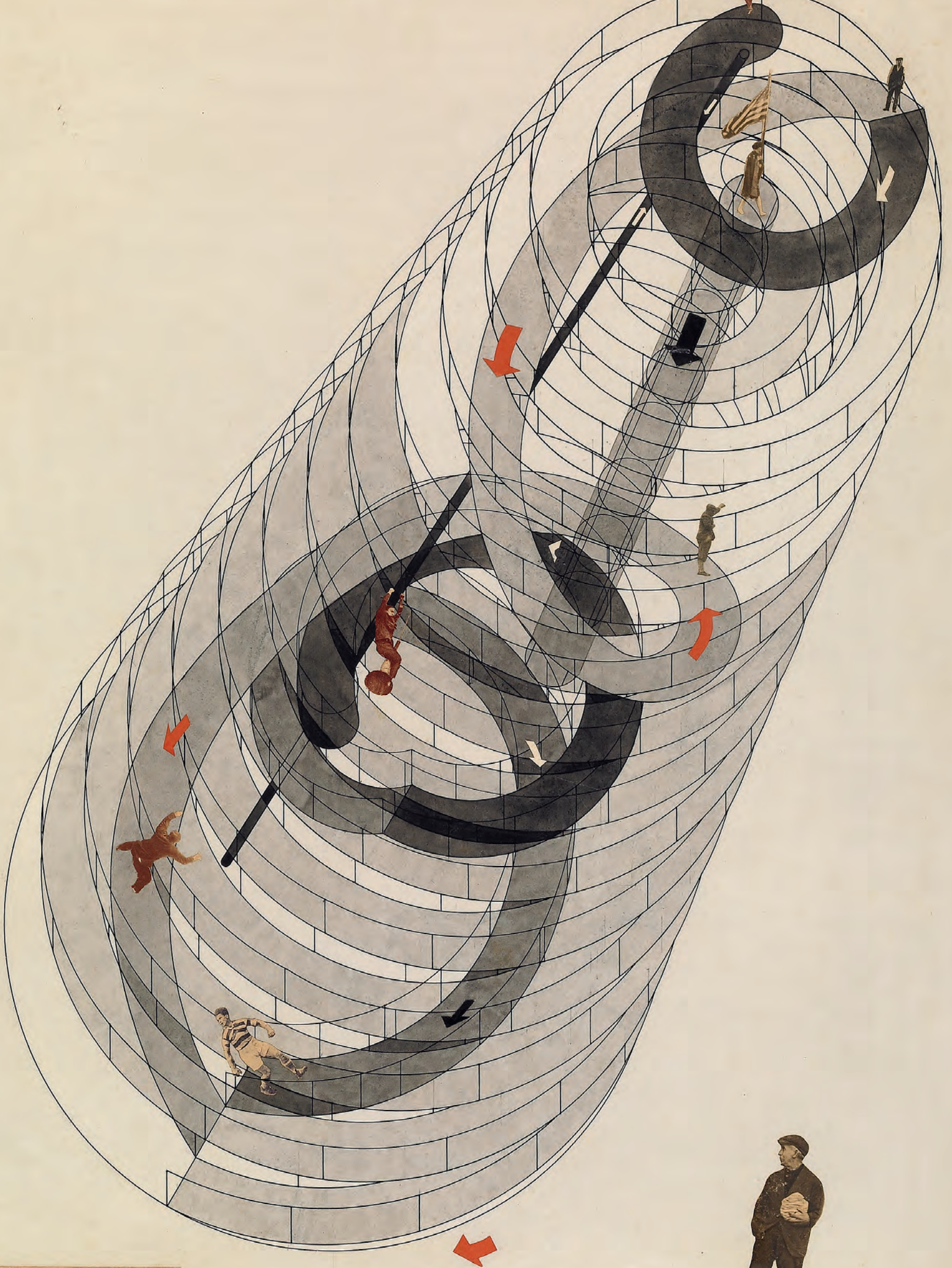
Toda obra de arte, toda representación de nuestra existencia, cuenta con sus propias premisas particulares, aparte de las leyes aplicables de manera general. A la hora de elegir un medio de expresión es preciso comenzar por estas especificidades. El examen, que tanto debate ha suscitado, de la naturaleza de los medios de representación teatral—básicamente, el lenguaje y otras habilidades humanas— arroja luz sobre la esencia de las artes escénicas.

El origen de la música como actividad creativa consciente se remonta a la representación melódica. Tras la época en la que se sistematizó este tipo de recitado, eliminando los denominados «ruidos» y estableciendo el uso de sonidos en ciertos intervalos predeterminados, el empleo específico del ruido pasó a formar parte del repertorio poético. Esta es la base en la que se apoyaron los poetas y creadores escénicos expresionistas, futuristas y dadaístas en sus poemas vocales y letristas. Pero hoy la música se ha expandido hasta incluir muchas clases de ruido y los efectos mecánicos y sensoriales de estas relaciones de ruido han dejado de ser monopolio de la poesía. La formación elemental de relaciones de ruido y sonido pertenece a la esfera de la música, del mismo modo que la misión de la pintura es la sistematización de los efectos primarios, perceptuales de los colores.

Esto pone de manifiesto el error en la argumentación de futuristas, expresionistas, dadaístas y otros artistas de inclinaciones similares. Sería absurdo negar que sus esfuerzos por criticar las posiciones literario-ilustrativas respecto al problema de la creación teatral supusieron un cierto avance, al derogar el predominio de la evaluación lógico-intelectual. Pero los métodos de las artes escénicas no pueden prescindir ni del discurso humano ni de las asociaciones de ideas—es decir, del propio hombre—. En todo caso, el hombre ya no es el centro de la escena, como lo era en el teatro tradicional, sino uno más entre otros muchos requisitos para la creación igualmente importantes.

El hombre, el fenómeno más activo de la vida, es indudablemente uno de los instrumentos más eficaces de la creación teatral dinámica. El uso cabal de sus acciones, lenguaje y razonamiento está funcionalmente bien fundado. Su intelecto, dialéctica y adaptabilidad a cualquier situación, le permiten emplear sus capacidades plenamente. Su dominio de sus facultades físicas y mentales hace que resulte útil para concentrar el argumento. Si el teatro no permitiera el desarrollo de todas estas habilidades humanas, tendríamos que buscar otro campo creativo en el que emplearlas.

Pero hay que distinguir con claridad el nuevo papel del hombre en las artes escénicas de su función tradicional. En el pasado, se limitaba a interpretar una personalidad poéticamente concebida. En el *teatro total*, en cambio, moviliza los medios físicos e intelectuales a su disposición de una *manera productiva*. Forma parte del proceso creativo, en el que



ehely-nagy 1922  
metisches konstruktives system, bau mit bewegungsbahnen für spiel  
nd beförderung (durchkonstruiert von dipl.-ing. stefan sebak 1928)

ehely-nagy



toma la *iniciativa*. En la Edad Media, e incluso hoy, la principal función de la representación teatral era el retrato de distintos tipos de personas (el héroe, el arlequín, el campesino...). La tarea del *actor* del futuro es implicar a la *totalidad* de la gente en la acción.

Las situaciones tradicionales —emocionales y marcadas por la lógica y la relación de causa y efecto— no pueden asumir un papel predominante en la planificación del nuevo teatro. La representación escénica es equivalente a la creación de una *obra de arte*, y debe aprender del modo de pensar preponderante en las bellas artes.

Del mismo modo que sería absurdo preguntar qué significa este o aquel hombre (como organismo), resulta imperdonable plantear una cuestión similar acerca de la pintura moderna no figurativa, que es también una entidad independiente, un organismo perfecto. A través de distintos colores y planos —que en parte son la manifestación de una intención lógica coherente y en parte el resultado de imponderables inanalizables—, la nueva pintura saca a la luz referencias que representan la propia creación artística.

Y lo mismo ocurre con el *teatro total*. La totalidad de referencias cruzadas a la luz, el color, el sonido, el movimiento, la forma, el plano, el hombre —todas sus posibles variaciones y combinaciones— dan lugar a una obra de arte orgánica.

El papel del hombre en la creación teatral no debería verse lastrado por tendencias moralizantes o cuestiones científicas relativas al problema del individuo. Debe actuar como manipulador de los elementos orgánicamente a su alcance. De esto se sigue que el resto de medios teatrales han de desempeñar un papel *igual al del hombre*. El hombre —un organismo viviente y psicosocial capaz de creaciones escénicas muy desarrolladas e infinitas variaciones— logra que los otros elementos que trabajan junto a él alcancen un nivel más elevado.

Según una importante perspectiva actual, el teatro es la concentración en la acción de sonido, luz (color), forma y movimiento. Esto haría que la participación del hombre resultara superflua, pues se pueden diseñar estructuras avanzadas que representen *el papel puramente mecánico* del hombre mucho mejor que éste. Existe otro punto de vista que no renuncia al hombre como medio escénico eficaz. Pero ni siquiera en el pasado más reciente se ha podido resolver el problema de cómo usar con éxito al hombre sobre el escenario como fuerza creativa. En efecto, ¿es posible involucrar al hombre en una acción teatral concentrada sin caer en el error de imitar a la naturaleza o recurrir al cortapega, aparentemente ordenado, de los personajes dadaístas o Merz? Las artes plásticas han encontrado un puro medio de expresión en los colores primarios, el volumen, los materiales, etc. ¿Cómo podemos añadir los procesos gestuales e intelectuales humanos al repertorio de elementos «absolutos» de sonido, color (luz), forma y movimiento que hemos aprendido a dominar? En este terreno tenemos que limitarnos a hacer sugerencias generales con la esperanza de que resulten de utilidad para el nuevo artista teatral. Por ejemplo, la *repetición* de un pensamiento con las mismas palabras, con idéntica o distinta inflexión, por varios intérpretes al mismo tiempo, podría ser un medio apropiado para la escena sintética (sería un coro, pero no el antiguo coro de acompañamiento pasivo). O se podrían utilizar inmensos rostros, aumentados mediante espejos, como medio de *ampliación* de los gestos del actor junto con la amplificación de su voz mediante altavoces. Podríamos obtener el mismo efecto mediante la expresión de pensamientos (a través del cine, el fonógrafo, los altavoces) simultánea, sinóptica, sinacústica (óptica o fonéticamente mecánica) o a través de la construcción de pensamientos interrelacionados como engranajes.

El lenguaje de la literatura del futuro —obviando el efecto acústico-musical— se desarrollará a partir de sus propios elementos básicos que, por medio de la asociación, se ramificarán en muchas direcciones. Algo que, sin duda, también afectará a la presentación escénica de la palabra y el pensamiento.

La presentación del subconsciente y los sueños, fantásticos o realistas, que hasta ahora se movía en el terreno del denominado «teatro de cámara», ya no desempeñará un papel decisivo. Puede que los conflictos producto de la estratificación social, el desarrollo tecnológico universal, las tendencias pacifistas, utópicas o revolucionarias, sigan presentes en el teatro del futuro, pero ocuparán un lugar mucho menos importante que antes. Estas preocupaciones pertenecen al ámbito de la literatura, la política y la filosofía.

Concebimos el conjunto de acciones sobre el escenario como un proceso de creación vital, dinámico-rítmico que reúne en una totalidad elemental y concentrada, de un lado, una gran masa de medios interactuando y, de otro, la tensión entre cualidad y la cantidad. Además, se puede recurrir a otro tipo de elaboraciones independientes para la escenificación simultánea de fuertes contrastes de efecto tragicómico, serio o grotesco, pequeño o monumental, espectáculos acústicos, farsas, etc. El *circo*, la *opereta*, los *espectáculos de variedades* y los *clowns* (Chaplin, Fratellini) han contribuido a la eliminación de la subjetividad, si bien de un modo ingenuo y superficial. Sería apresurado repudiar como *kitsch* esos grandes espectáculos. Es evidente que la denostada masa —a pesar de su «atraso», certificado por la opinión académica— tiene instintos y deseos muy sanos. Nuestra tarea es reconocer las necesidades no evidentes pero reales y satisfacerlas de un modo creativo.

*Título original «A jövő cinasa a teljes színhaz», publicado en Dokumentum, marzo de 1927, pp. 6-7.*