

MEL GORDON

EL CONTROL DEL ÉXTASIS

LA ACTUACIÓN EN EL EXPRESIONISMO ALEMÁN

Como otros movimientos de vanguardia, el expresionismo produjo tanto una literatura dramática como un estilo teatral. A pesar de compartir una base filosófica similar, el drama y el teatro expresionistas evolucionaron separadamente, creados por diferente gente en diferentes momentos. En ocasiones los estudiosos del teatro han analizado a uno en términos del otro, creando una serie de malos entendidos. A ciencia cierta, la primera literatura dramática expresionista inspiró el desarrollo de los estilos expresionistas de representación. Sin embargo, algunas de las raíces e influencias del expresionismo teatral surgieron de fuentes contrarias al expresionismo literario. Aun así, en muchas ocasiones el expresionismo teatral, especialmente en lo que se refiere a la actuación, promovió modos de representación que fueron exclusivamente suyos.

A pesar de que las obras expresionistas fueron publicadas y leídas ampliamente a partir de 1912, sólo unas cuantas se pusieron en escena antes de 1917. Esto se debió en parte a la Primera Guerra Mundial, habiendo acudido al frente muchos de los expresionistas y gente de teatro, además del alto grado de la censura militar. No obstante, parecía haber cierta renuencia por parte de los expresionistas a representar sus obras. A pesar de que ensalzaban al teatro como su mejor medio potencial, un espacio utópico donde "el Hombre explota frente al Hombre", los expresionistas como Walther von Hollander estaban evidentemente preocupados por que la realización demasiado acelerada de producciones expresionistas, especialmente en lo que se refiere a la actuación, demostraban ser un fracaso muy costoso. Y en cierto modo sus temores por la imperfección no eran injustificados.

Desde sus principios en 1910 hasta su muerte como movimiento en Alemania unos quince años después, el expresionismo literario promulgaba la existencia de un orden humano más elevado, de un cierto tipo de individuo que no era ni mercader ni "bestia rubia", de un intelectual que pudiera actuar, del Hombre Nuevo. Como el movimiento mismo, la concepción que los expresionistas se hicieron de este tipo ideal sufrió numerosas y extremas transformaciones. Al principio se le describió como el del negador nietzscheano, asesino de padres y maestros, destructor de todas las tradiciones burguesas (por ejemplo, los estudiantes en *Ithaka* de Gottfried Benn, 1914). Más tarde, durante la guerra, el Hombre Nuevo apareció como un apóstol de la paz; se convirtió en un activista cristiano, alguien que era capaz de grandes hazañas de liderazgo y de autosacrificio, un amante de la humanidad (por ejemplo Antígona en la *Antígona* de Walter Hasenclever, 1917). En la última fase del expresionismo, su "Periodo Negro", el Hombre Nuevo se reveló como

un *Übermensch*/gandhiano fallido, el individuo con todos los atributos convencionales del héroe iluminado, con excepción de los poderes de potencia social o política (por ejemplo, Jimmy Cobbett en *Los destructores de máquinas* de Ernst Toller, 1922).

Particularmente en la segunda etapa del expresionismo, sus seguidores propagaron la filosofía del valor del Hombre —de todos los hombres. Pensaban que esencialmente el hombre era bueno, que nacía bueno. Sólo una sociedad restrictiva y una conciencia desnaturalizada impedían al hombre buscar y sentir la verdadera y extática realidad interior de la vida. En lugar de eso, las instituciones sociales —la familia, el gobierno, los militares, las clases administradoras y terratenientes— empujaban a la humanidad dentro de ciclos de materialismo y de miseria. Los expresionistas pensaban que había una sola solución: la revolución —no necesariamente la sustitución de un gobierno por otro sino más bien una revolución del espíritu. Si el hombre pudiera aprender a confiar en sus emociones podría amar a todos los hombres, experimentar un "nuevo amor" y entonces estaría en contacto con las leyes del universo.

Lo que reunía todos estos conceptos era la certeza excepcional del Hombre Nuevo, del lugar de la humanidad —y de sí mismo— en el universo y de su capacidad de actuar sobre éste. Ningún libro de filosofía ni de psicología podría instruir al Hombre Nuevo en esta comprensión cósmica; en lugar de eso, tendría que buscarla directamente. En ocasiones podría lograrse mediante la exploración del inconsciente en el sueño, en estados hipnóticos, en el trance o por medio de drogas. Ocasionalmente, en estados físicos de pura acción en que el censor del cerebro no funcionara adecuadamente, el Hombre Nuevo podría descubrir la extática e inefable condición de "absoluto embeleso". Como los místicos medievales, los expresionistas creían que sólo el individuo poseído era capaz de trascender su existencia cotidiana para entrar en contacto con el *Seele*, o alma. (En dicho estado primordial, el ser entero se expresa fuera del espacio y el tiempo; los músculos y las articulaciones del poseído pueden torcerse y contorsionarse y su garganta puede producir sonidos parecidos a ladridos o simples sílabas. De acuerdo con los expresionistas, un hombre en esa condición estaba experimentando el Cosmos.)

Teoría y raíces de la actuación expresionista

Para los expresionistas, el nuevo actor expresionista aún no puesto a prueba era no solamente un símbolo de la expresión física del Hombre Nuevo: sus facultades para transformarse de un estado anímico a otro, para producir el más amplio rango de sentimientos, para expresar el éxtasis del drama-

turgo y para guiar al público, hacían de él el Hombre Nuevo encarnado. El fracaso de la representación expresionista, pensaban, sería la ruina del expresionismo como movimiento artístico y como filosofía.

Muchas de las declaraciones importantes del expresionismo sobre actuación eran normativas, habiendo surgido meses y hasta años antes de la culminación del teatro expresionista. En gran medida, estos artículos, muchas veces escritos en un estilo declamatorio o panfletario, estaban hechos por dramaturgos y teóricos expresionistas y no por los futuros directores expresionistas o los trabajadores teatrales mismos.

La primera y más conocida de dichas declaraciones, "Epílogo al actor", fue escrita por el dramaturgo expresionista Paul Kornfeld en mayo de 1916 como epílogo a su obra *La seducción* (1913), un año y medio antes de ser producida en el *Schauspielhaus* en Francfort por Gustav Hartung el 8 de diciembre de 1917. Como otro dramaturgo, a Kornfeld le preocupaba que los actores expresionistas nacientes comprendieran mal o demostraran ser inadecuados para la tarea de presentar su obra. En "Epílogo al actor", Kornfeld exhorta al actor expresionista para no comportarse

como si los pensamientos y las palabras que tiene que expresar sólo hayan surgido en él en el momento mismo en que los recita. Si tiene que morir en escena, que no tenga que hacer una visita al hospital un poco antes para aprender a morir... Déjenlo estirar sus brazos ampliamente y con una sensación de volar que hable como nunca ha hablado en la vida; no dejen que sea un imitador o que busque modelos ajenos al actor. En resumen, dejen que no se arrepienta del hecho de estar actuando.

Kornfeld clamaba que sólo este tipo de actor que no imita la realidad podía dar cuerpo a la única, prístina esencia emocional del nuevo drama. Mediante una selección cuidadosa y evitando un naturalismo complejo, el nuevo actor podría ser el necesario "representante del pensamiento, el sentimiento o el Destino". A pesar de la pesada retórica expresionista, el modelo de Kornfeld para el actor expresionista era operístico —"El cantante moribundo (que) aún logra dar un do de pecho"— y en cierta manera no difería de manera significativa de la concepción de Reinhardt del actor de pantomima.

Escribiendo en la *Neue Rundschau* (1917/21), Walther von Hollander definió la esencia de la aún desconocida actuación expresionista como la búsqueda de la eliminación final de todos los disfraces corporales —ropa, piel— para descubrir el *Seele* del actor. A diferencia del actor del teatro neoromántico, quien meramente copiaba las posiciones simbólicas establecidas para significar sus sentimientos anímicos interiores, el actor expresionista tendría que exhibir, a través del desenmascaramiento físico y la sumisión, sus propias ansiedades internas, cósmicas. Sólo entonces, después de que el actor hubiera profundizado en sus emociones más profundas, podría su alma escapar de las garras de su cuerpo, mandando de sus venas hasta que todo su ser se convirtiera en la materialización del *Seele*. Naturalmente, Hollander no ignoraba las dificultades del entrenamiento para lograr tal estado en escena. Pero pensaba que el destino del expresionismo dependería de su realización en el teatro: "Si esta forma de actuación no se desarrolla por sí misma, entonces tendrá que ser creada conscientemente."

También había aquellos más optimistas que consideraban que el verdadero expresionismo en la actuación era inevitable. Algunos creían que la recitación correcta del diálogo

y la actuación expresionistas surgiría espontáneamente de la producción de emociones intensas, y viceversa. En la *Neue Schaubühne* (1919/21), Friedrich Sebrecht afirmaba que había una relación intrínseca entre los sentimientos internos del actor y sus acciones físicas, por lo que un actor no podría sentir —y por lo tanto no expresar con su voz— un "profundo dolor escondido" sin convulsionar sus hombros con un espasmo al hablar; no podría experimentar vocal y visceralmente una intensa melancolía sin primero forzar a sus ojos vacíos, "caóticos y llenos de eternidad", a inflamarse.

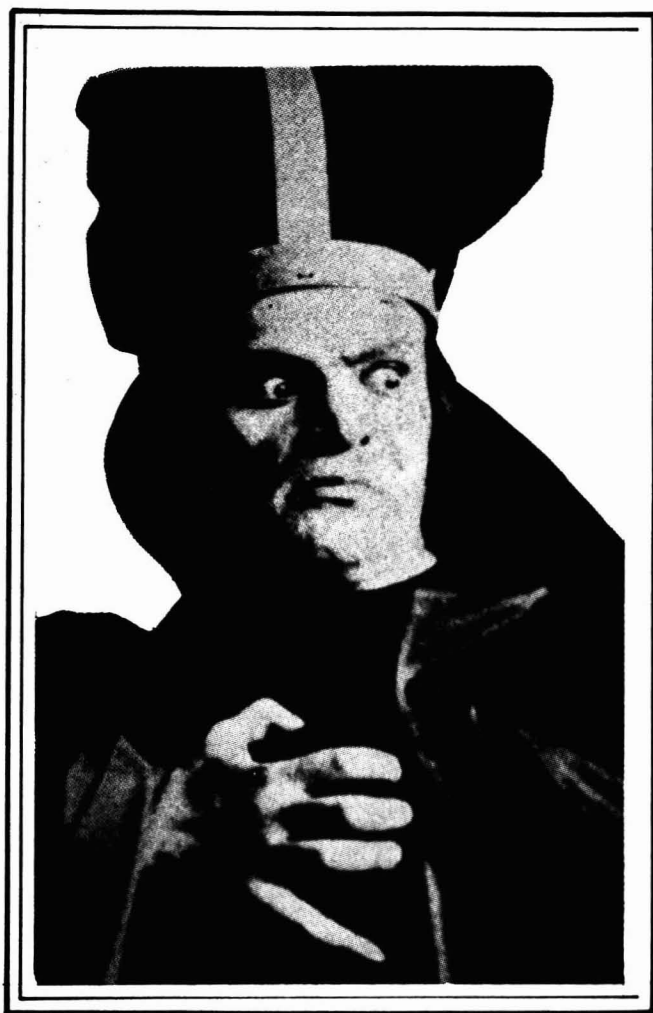
Algunos escritores deseaban que la actuación expresionista, al expresar emociones extremas y demostrar las transformaciones psíquicas internas del Hombre Nuevo, pudiera también hacer concreta la total condición humana de una manera simplificada. Según el aforismo de Edschmid, "el hombre enfermo no es solamente el inválido que sufre; se convierte en la enfermedad misma", así, ellos buscaban la creación de estados externos absolutos en la actuación y la representación expresionistas. Sin embargo, en su mayoría, los teóricos expresionistas estaban preparando manifiestos en el vacío.

En 1917 y principios de 1918, varias obras expresionistas fueron representadas en Francfort, Dresden, Munich y Düsseldorf y no fueron aceptadas de una forma generalizada. Pero al año siguiente, como si hubieran salido de la nada, las producciones expresionistas empezaron a ser vistas en toda Alemania y a dominar en todos los escenarios teatrales, particularmente en Berlín.

Básicamente, el teatro expresionista alemán puede dividirse en dos periodos específicos: 1) una etapa temprana estilísticamente pura de 1917 a 1921, que culminó en la temporada excepcionalmente vigorosa de 1919-1920 en Berlín, y 2) un periodo posterior, de 1921 a 1924, en que el expresionismo, habiendo dejado atrás su novedad pública en el teatro popular comercial, se reunió con otras tendencias de vanguardia como el purismo (Yvan Goll), la Bauhaus (Lothar Schreyer), el constructivismo (Karl-Heinz Martin) y la nueva objetividad (Leopold Jessner) junto con varios movimientos dancísticos y operísticos de Europa Central.

En la primera etapa, los directores y actores expresionistas se vieron muy fuertemente influidos por las mismas obras protoexpresionistas (Strindberg, Wedekind, Kokoschka, Alfred Döblin y Carl Sternheim) y expresionistas. La mayoría de estos textos proporcionaban instrucciones detalladas, casi operísticas, en cuanto al movimiento y la voz de los actores: "hacia adentro, respirando pesadamente, levanta la cabeza trabajosamente, después mueve una mano, luego ambas, levantándose despacio, cantando, perdiéndose en un trance"; "buscándose la mirada —columpiando los brazos— levantándose todos gradualmente —estallando en un grito conjunto"; "debilitándose un brazo repentinamente", etc. Hasta las partes habladas eran relativamente claras y simplistas: el diálogo telegráfico o lírico estaba previsto para personajes estereotipados. Aun así, era evidente para los expresionistas que incluso las direcciones escénicas más descriptivas y las más simples caracterizaciones no podían proporcionar la base creativa esencial para sus representaciones. Se necesitaban otros estímulos.

Como los expresionistas gráficos, los expresionistas teatrales se veían atraídos hacia las artes de la Edad Media y el Renacimiento alemanes. Tanto el uso repetido de gestos exagerados como las poses grotescas de las *troupes* ambulantes medievales de los misterios alemanes (como los seis gestos distorsionados convencionales de la mano en Hans



Sachs) eran conocidos y discutidos por los expresionistas. En su ensayo "Desarrollo del arte del actor" (Munich, 1923), Hans Knudsen encontraba métodos paralelos de puesta en escena en el estreno de *Antígona* de Hasenclever en Berlín (1920) dirigida por Martin y las producciones del teatro jesuita del siglo diecisiete con sus escenas masivas y sus "tensiones celebratorias". En ambas representaciones aparecían al frente enormes gestos patéticos de heroísmo mientras que por detrás se movían coros ceremoniales y grandes efectos escénicos.

A pesar de su papel simbólico de padres burgueses de los hijos rebeldes expresionistas, los neorománticos influyeron grandemente en las formas de actuación expresionista. Con la notable excepción de Kokoschka y el *Sturmabühne*, muchos de los expresionistas teatrales estaban dispuestos a trabajar tanto en el teatro alemán mismo como en el movimiento expresionista antes de 1915; muchos habían asistido a los estudios de Reinhardt, los de mayor prestigio en Alemania. Por ejemplo, Fritz Kortner, uno de los dos actores expresionistas más famosos, se preparó como líder coral en la producción de Reinhardt de *Oedipus Rex* (1912). Ahí tuvo que aprender no sólo una voz coral particular lo mismo que la dicción, sino también los gestos majestuosos apropiados pensados para proyectarse a través de gigantescas áreas escénicas. Como Kortner descubriría más tarde, los mismos movimientos, al ser llevados a un escenario y un auditorio mucho menores, producirían un efecto totalmente diferente en el espectador y el orador.

No obstante, en ningún otro campo de la escena se encuentra una semejanza tan grande, aunque relativamente poco explorada, con la actuación expresionista como en la danza y el cabaret de 1910. Los bailarines y coreógrafos alemanes y suizos no sólo influyeron en los primeros expresionistas teatrales en las áreas de la filosofía del movimiento y la técnica: fueron también en gran medida responsables de la evolución de una nueva comprensión crítica y de un análisis periodístico que explicaba el arte del actor en términos de automotivación y expresión individual.

Antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, dos estilos precisos de danza surgieron de la revuelta contra el clasicismo en Europa Central. El primero fue el producto del estilo imitador del griego, individualmente expresivo y vinculado a la tierra de Isadora Duncan. Las "bailarinas en túnica", un poco a la manera de Loie Fuller, como las hermanas Wiesenthal (Bertha, Elsa y Grete), adaptaron la técnica de estilo libre de Duncan y tuvieron gran éxito hacia 1910. También en esta época el compositor suizo Émile Jacques-Dalcroze empezó a enseñar su concepto de *euritmica* en Hellerau, en las afueras de Dresden. Esencialmente la *euritmica* era un intrincado sistema basado en la música de entrenamiento y práctica con movimientos precisos que enseñaba a los actores a traducir "en actitud y gestos todas las emociones estéticas provocadas por sonidos rítmicos". Mediante el establecimiento de pequeños estudios en otras partes de Alemania, y mediante sus propias producciones austeramente rítmicas y con un estilo de ópera clásica, Dalcroze y sus métodos se hicieron conocidos a través de Europa a partir de 1913. Actores y directores alemanes, como el teósofo goethiano Rudolf Steiner —que empezó con sus *Misterios* en Munich en 1912— y Gottfried Hass-Berkow en Dresden, utilizaron sus propias versiones teatrales de *euritmica*.

Más tarde, los expresionistas teatrales reunirían y condensarían estas dos formas de movimiento y trabajo —la del lírico, desenfrenado flujo emotivo del duncanismo con las posturas musculares musicalmente simbólicas de Dalcroze— para crear una serie abrupta de combinaciones de gestos que empezaban con un cierto tempo y una cierta intensidad para concluir de manera distinta. Estos híbridos de movimiento pasaban de un estilo a otro sin gestos de transición. Con frecuencia los movimientos se iniciaban con un tempo monumental, intenso, laboriosamente lento a la manera de Dalcroze y de repente explotaban en una serie de gestos emocionales desarticulados, dispersos y parecidos a la proyección de destellos diminutos de las contrapartes de Duncan.

Una tercera fuerza de la danza de la preguerra en Europa Central fue la del húngaro Rudolf von Laban. Según Laban, todo movimiento humano podía dividirse en movimientos centrífugos irradiando del centro o movimientos periféricos, desde las extremidades hacia adentro. Para distinguirlo de la *euritmica*, más estática, Laban llamó a su sistema *eukinetica*. Como Dalcroze, creó grupos de movimiento para realizar sus teorías, pero los bailarines de Laban trabajaban en un ambiente plástico, sin música. Utilizando únicamente el ritmo de un pandero para puntuar, el grupo de Laban pasaba de un movimiento puro —expresando a veces una sola emoción como alegría, ira, reflexión, etc.— a otro. Los ejercicios se repetían hasta que cada bailarín sintiera el "estado celebratorio universal" del movimiento. Laban estaba más interesado en explorar el alcance y la forma de los movimientos humanos mediante la alternancia de acciones extremadamente emocionales y expresivas en el actor. A pesar de que su trabajo se presentó en Munich en 1910, no fue sino hasta

tres o cuatro años después que la importancia de su obra fue reconocida. Hacia 1914, el año en que se trasladó a Suiza —como lo hicieran Dalcroze y Steiner— Laban ya había iniciado el estudio expresivo de las relaciones formales entre los movimientos, el vestuario y la forma y el color del escenario y su decorado.

La discípula alemana más famosa de Laban, Mary Wigman, desarrolló un estilo aún más dinámico y personal. Basado en parte en la *eukinética*, pero con mayor énfasis en la intensidad emocional y la libertad, el trabajo de Wigman incluía el cambio espasmódico de la completa tensión a su total retraso. Más interesada por la expresividad primitiva y lo grotesco (como las máscaras) que por la investigación científica pura del movimiento humano, Wigman estaba más cerca del cuerpo central del expresionismo teatral. Aún así, sus presentaciones, a pesar de ser conocidas muy pronto —1913 en Munich—, probablemente tuvieron poca importancia para el trabajo expresionista hasta finales de 1920 cuando abrió una escuela de danza en Dresden. De hecho, la influencia de Wigman en el teatro, todavía muy poco documentada, parece haber sido mayor fuera de Alemania durante mediados y finales de los años veinte.

Otra fuente de inspiración no teatral del expresionismo fueron los bailarines solistas y de cabaret de la época. Algunos, como la bailarina del sueño hipnótico Madeleine, de Munich, lograba estados puros de *Seele*. Las presentaciones hipnóticas de Madeleine fueron confirmadas por autoridades médicas e impresionaron tanto a críticos de teatro como de danza. En 1910 Alfred Kerr, escribiendo en *Der Tag*, describía cómo Madeleine pasaba de un estado de catalepsia a la histeria con el sonido de una nota musical. Kerr se impresionaba especialmente por sus cambios de tonos al hablar/cantar y por destello de sus ojos. Valeska Gert, la joven bailarina grotesca que trabajó en la obra *Job* de Kokoschka (1917), fue también una favorita de los expresionistas. En cierta manera se le consideraba más una contorsionista que una bailarina. Más tarde, su manera de negar la belleza normativa de la danza y su personalidad demoníaca única la lanzaron al estrellato del cabaret berlinense.

Pero entre los realizadores de cabaret, ninguno logró excitar tanto a los expresionistas teatrales, ninguno sirvió más como modelo de actor, que Frank Wedekind (1864-1918), autor de las obras *Lulu*, protoexpresionistas, emocionales y sexuales. Los expresionistas alabaron su estilo de actuación en Munich antes de la guerra, lo mismo que los Dadas e incluso el dramaturgo antiexpresionista Bertolt Brecht. Hugo Ball, quien más tarde fundara el movimiento Dadá en Zurich, describió la actuación de Wedekind como: “terrible como el *hara-kiri*”, “flagelante” e “hipnótica” (*Phöbus*, No. 3, Munich, 1914). Según Ball, Wedekind destruía la relación estructural entre los impulsos interiores y exteriores. Se desgarraba y se mutilaba permaneciendo al mismo tiempo tan ingenuo “como un pony”. Se decía que sufría convulsiones en todo el cuerpo, en el cerebro, la garganta y las piernas. Ball comparaba la corporalidad deformada de Wedekind en escena con un grotesco grabado en madera. En la antología de Max Krell, *Teatro alemán del presente* (Munich, 1923), Kasimir Edschmid recordaba la presencia animal, torturada de Wedekind como la más grande experiencia de actuación nunca antes presenciada por él. También hace falta mencionar que el otro importante actor expresionista —junto con Fritz Kortner—, Werner Krauss, trabajó con Wedekind antes de ingresar a la escena expresionista.

Seguramente el análisis más coherente y detallado de los

aspectos filosóficos y técnicos del expresionismo teatral fue publicado en un libro que apareció mucho después del apogeo expresionista, *El teatro extático*, de Félix Emmel (Prien, 1924). En su capítulo sobre actuación expresionista o extática, Emmel diferenciaba y describía dos tipos de actores: 1) el actor de nervio —ejemplificado por el actor neoromántico Albert Basserman, y 2) el actor de sangre —ejemplificado por Friedrich Kayssler, también un actor neoromántico. A pesar de que ambos actores surgían esencialmente de la misma tradición de Reinhardt, trabajaban y actuaban desde perspectivas teóricas opuestas. Basserman generalmente creaba sus personajes a partir del estudio de otros hombres. Su presentación final estaba basada en una combinación de muchas características individuales que él observaba en una cantidad de gente. Su elaboración de personajes revelaba un mosaico psicológico finamente trazado de muchos tipos que estaban unidos después de mucha práctica, hasta que sus nervios fueran automáticamente capaces de reproducir la ilusión de un nuevo y único personaje. Kayssler, por el contrario, siempre se representaba a sí mismo. Dejaba que los distintos personajes surgieran de las emociones arraigadas en su “alma”, o del fluir y la unidad de su “sangre”. Sus ritmos de actuación y las motivaciones del personaje surgían siempre directamente de su propia esencia y experiencias internas.

Emmel vio estas dos formas populares de crear personajes como el desarrollo teatral moderno de dos importantes tradiciones básicas antiguas o medievales. La primera, la actuación de nervio, tenía sus raíces en el impulso primitivo hacia la imitación y el uso de máscaras: en los carnavales, mascaradas y tablados de feria de la Edad Media y el Renacimiento. Ante la abigarrada y multiforme exterioridad de la vida, el antiguo actor de nervio, según Emmel, buscaba capturar su naturaleza siempre cambiante con estilos de actuación que mostraran las constantes transformaciones físicas del hombre lo mismo que con la utilización de máscaras que significaran nuevos personajes. Por otra parte, buscando siempre una transformación desde dentro, el actor de sangre y sus raíces estaban muy estrechamente relacionados con los antiguos chamanes y místicos alemanes. En lugar de ligar sus sentimientos extáticos o “estados de ánimo extraordinarios” con la comunión divina o religiosa, el actor de sangre se involucraba con el texto del dramaturgo expresionista. Trabajando a partir de éste en la representación, podía permitir que “los tremendos éxtasis surgieran de su alma”, muchas veces —citaba Emmel las notas de actuación de Kayssler para puntualizarlo— en un estado onírico consciente/subconsciente/inconsciente. No es de sorprender que Emmel reconociera enormes peligros en la actuación extática. Además de arriesgarse a probables daños psicológicos, el actor extático podía también parecer cómico en ocasiones o producir un pseudoéxtasis parecido al de la actuación de nervio.

Por supuesto que es poco probable que la mayoría de los expresionistas teatrales hubieran estado de acuerdo con todos los dogmas de Emmel sobre la actuación expresionista y su división entre actuación de nervio y de sangre. (De hecho, muchas de las raíces que Emmel adjudicó al actor de nervio, como el uso de máscaras, fueron reivindicadas por algunos expresionistas.) Sin embargo, muchos de los grandes elogios de Emmel al discurso dinámico de Kortner (“Reduce el Destino a una sola palabra o lo deja zumbiar a través de sus frases... Sus pausas revelan una abrumadora presión de movimiento y tensión interior... Su fuerza tonal es un eco del movimiento del alma”) y a los gestos extáticos de Krauss

("Casi cada uno de sus movimientos significa una transformación corporal extática") eran muy parecidos a otros análisis posteriores de la actuación expresionista que aparecieron con frecuencia en revistas de teatro.

Formas de actuación y representación expresionistas

A pesar de que críticos e historiadores posteriores del teatro expresionista ya han reconocido su naturaleza no monolítica y cambiante y se han mostrado sensibles a las diferencias en la escenografía expresionista, muchos de esos mismos analistas han considerado a los estilos expresionistas de producción y actuación como una simple entidad —y, lo que no debe sorprendernos, han descubierto ingeniosas contradicciones: por ejemplo, en la búsqueda dramática de una emocionalidad humana pura y de abstracción pura. Sin embargo, el señalar estas discrepancias en el movimiento teatral expresionista, en oposición con los artistas individuales, oculta un malentendido en lo que se refiere al marco filosófico y físico del expresionismo teatral.

En el centro del universo expresionista estaba el hombre. Cualquier otro fenómeno objetivo o conceptual —cada propiedad física, teoría, idea, gramática formal, ciencia o metodología— que excluyera al hombre era eliminada o disminuida. El énfasis en el hombre, y sólo en el hombre, produjo una variedad de estilos de representación y de actuación puesto que los expresionistas mismos estaban muy en desacuerdo en cuanto al concepto o forma de presentación de su arte centrado en el hombre; una vez que se abrían las cortinas y aparecía el espacio escénico, el público alemán de la

postguerra podía esperar la experiencia visceral de uno de muchos tipos de utopías expresionistas.

Tomando prestada algo de la terminología del estudio famoso de Bernhard Diebold, *Anarquía en el drama* (Frankfurt, 1921), que se usaba para describir modelos de obras preexpresionistas y expresionistas, las representaciones expresionistas alemanas pueden subdividirse en tres estilos generales basados en su relación expresiva con el público —la creación de éxtasis mediante inducción, asociación o identificación— y su aproximación general a la actuación. Estas tres categorías son 1) *Geist* (puramente espiritual o abstracta), una representación que podría considerarse como una visión última de expresión pura sin la intervención convencional de personajes dramáticos o de una anécdota intrincada —una especie de comunicación absoluta entre la mente *Seele* del autor/director y su público; 2) *Schrei* (grito o éxtasis), una representación que podría equipararse a un verdadero, aunque nebuloso, estado onírico intenso en el que estuvieran grotesca y uniformemente urdidos movimientos, exteriores, lenguaje, motivación y lógica interna; y 3) *Ich* (yo ego), una representación en cierta forma parecida a la segunda, pero enfocada a un actor central que actuaba menos —o más— grotescamente que los otros personajes, muchas veces esteotipados, y que era el sujeto de identificación del autor y el público —una especie de sueño contado a otra persona o un sueño recordado.

(Como sucede con las divisiones generales de Diebold, existe una arbitrariedad necesaria pero peligrosa al diferenciar todas las representaciones expresionistas, particularmente las últimas, de acuerdo con este sistema. Por ejemplo,



la conocida representación de *La transfiguración* de Toller por Martin compartía características del segundo y el tercer tipo debido a la naturaleza de la obra y al pequeño espacio escénico. Otras producciones de la ópera, como *Vidas solitarias* del Deutsches Theater (1920), utilizaban el talento de actores de tres generaciones teatrales —la de Otto Brahm, la de Reinhardt y la de los expresionistas. Sin embargo, la intención teatral de la mayoría de los directores expresionistas estuvo cada vez más claramente articulada en sus escritos y declaraciones contemporáneos.)

I. La representación Geist

Históricamente, la obra *Geist* precede a todas las otras formas de teatro expresionista, con la posible excepción de *Asestino, la esperanza de las mujeres* de Kokoschka (1909), que puede considerarse como la progenitora de los tres tipos mencionados. Ya en 1909, el pintor ruso Vasily Kandinsky escribió el guión de *El sonido amarillo*, publicado más tarde con una introducción en el *Blaue Reiter Almanac* (Munich, 1912). La teoría de Kandinsky sobre la representación se basaba en la producción de “vibraciones delicadas” del alma del espectador. El programa de Kandinsky era en parte un desarrollo ulterior de las tendencias simbolistas y neosimbolistas en Alemania, Francia y Rusia. Pero a diferencia de la idea de Wagner del *Gesamtkunstwerk*, que tuvo gran influencia en los simbolistas franceses, la teoría de Kandinsky exigía un estilo de producción que abstraiera y separara los diferentes elementos teatrales, más que permitirles reforzarse y montarse unos sobre otros. Cada rasgo expresivo de la representación —como la música, “el sonido físico-psíquico y su movimiento”, o el tono de color—, al mismo tiempo que existiendo independientemente de los otros, funcionaba sólo como un medio para la finalidad última del artista. En el texto del segundo cuadro de *El sonido amarillo*, por ejemplo, los actores, vestidos en una variedad de colores primarios, tenían instrucciones de hablar extáticamente al unísono y después repetir a sí mismos individualmente en varios tonos, escalas y tiempos. A veces tenían que gritar como poseídos, después gravemente, antes de que sus voces y disfraces se desvanecieran en los sonidos de la orquesta y en las luces del escenario.

A pesar de que *El sonido amarillo* no fue puesta en escena, Ball, un productor teatral de Munich, afirmó en 1914 que las teorías de Kandinsky sobre la representación abstracta serían la base de “el teatro expresionista”. También por esta época, August Stramm empezó a componer sus obras, grotescamente violentas y con un lenguaje telegráfico, que pronto fueron publicadas en la revista *Der Sturm*, fundada por el expresionista Herwarth Walden. La influencia técnica de la poesía futurista italiana en Stramm ha sido señalada, pero aun así las tensiones dramáticas y las caracterizaciones abstractas de éste no se parecían a nada que los expresionistas literarios hubieran leído. Lothar Schreyer, que se unió al círculo *Sturm* en 1916, organizó recitales dinámicos de las obras de Stramm y Kokoschka y de la poesía de Rudolf Blümner y de Walter Mehring en las reuniones vespertinas de *Sturm* durante la guerra.

La primera representación *Geist*, una producción de la obra *Sancta Susanna* de Stramm, fue puesta en escena por miembros del *Sturm*, una sección de la escuela *Sturm* de Walden, bajo la dirección de Schreyer el 15 de octubre de 1918. Las representaciones de *Sancta Susanna* se prolongaron todo el mes para un público limitado a suscriptores de *Der Sturm* y provocaron diferentes reacciones. A pesar de que Schreyer decía lo contrario, por lo menos algunos críticos de

teatro de Berlín simpatizaron y se impresionaron con la producción.

Después de la guerra, en 1919, Schreyer viajó a su nativa Hamburgo y creó el *Kampfbühne*, un teatro hermano del *Sturm*. Con el subsidio de 200 simpatizantes, Schreyer logró estrenar *Transgresión* de Walden, *Poderes* y *La novia del moro* de Stramm lo mismo que adaptaciones expresionistas de *La muerte de Empédocles* de Hölderlin y una obra popular alemana. En 1920, Schreyer regresó a Berlín para presentar su obra *Hombre* con el grupo *Sturm* en el Reinhardt's Deutsches Theater. Fue ahí, de acuerdo con Huntley Carter, donde los actores representaron “tonos y movimiento, forma y color”. Sin embargo, Reinhardt sintió que la producción era demasiado culta y se negó a promover otros proyectos de *Sturm*. La obra más abstracta de Schreyer, *Crucifixión*, se presentó el 12 de abril de 1920. En septiembre de ese mismo año, Walden dirigió las representaciones *Geist* de *Impulso* y su pantomima *Las cuatro muertes de Framettia* en Dresden. En 1921, Schreyer dirigió su obra más conocida: *Muertes de niño*.

Muchas de las ideas escénicas del *Sturm* se originaron en el futurismo y en los dadaístas de Zurich —los dadaístas de Berlín y Hanover, Mehring y Kurt Schwitters, fueron asiduos colaboradores del *Der Sturm*. Así, en las representaciones del *Sturm* encontramos: telas de colores brillantes en negro, amarillo, verde y rojo (*Sancta Susanna*); enormes disfraces cilíndricos hechos con alambre y cartón pintado geométricamente (*Muertes de niño*); máscaras gigantescas (*Transgresión*); instrumentación extraña, como un xilófono de África Occidental (*La novia del moro*), una armónica de violín (*Muertes de niño*), o un solo de violín (*La muerte de Empédocles*); todos éstos, elementos dramáticos de otros teatros de vanguardia.

Como Kandinsky, cuya búsqueda siempre condujo a la “música interior” de un componente teatral, Schreyer estaba interesado sobre todo por el *sonido* de una representación. El trabajo inicial de compositores modernistas como Scriabin, Arnold Schönberg y Paul Hindemith, y las especiales formaciones de palabras de Stramm fueron de principal importancia para él. Según Schreyer, el actor era sólo el recipiente de “forma, color, movimiento y sonido”; y entrenaba a sus estudiantes en la escuela *Sturm* a ser “hablantes de sonido” que podían reproducir cualquier “vibración del alma” con sus bocas y gargantas. No obstante, escondidos detrás de muchos metros de papel grueso y cartón, los actores del *Sturm* tenían probablemente menos éxito en lograr esto que en cualquier otro aspecto de su entrenamiento.

A pesar de que a Schreyer se le encargó dirigir el taller escénico de la Bauhaus de Weimar en 1921 y fue evidentemente una gran influencia para el director más puramente abstracto, Oskar Schlemmer, siempre se consideró a sí mismo un expresionista. De hecho fue por esta razón, aparte de ser considerado como un tanto místico entre los funcionalistas, que Schreyer renunció a su puesto en 1923. Como Walden, Schreyer mantenía que sólo el *Sturm* ejemplificaba el expresionismo en el teatro; todo lo demás era seudoexpresionismo. La posición de la representación *Geist* puede resumirse con la declaración de Schreyer en el último número de la revista *Sturm*.

El arte es la formulación artísticamente lógica de relaciones ópticas y acústicas. El arte viene de los sentidos y se dirige a los sentidos. No tiene nada que ver con el entendimiento. El arte es la formulación de formas focales de color. (Octubre 1919)



II. La representación Schrei

La mayoría de los críticos asocian la representación *Schrei* con el conjunto de las producciones expresionistas. Ciertamente, la premisa de muchas de las teorías expresionistas sobre actuación se dirigía hacia este estilo. Como en la película alemana de 1919, *El gabinete del Dr. Caligari*, el trabajo del actor cambiaba constantemente de un tipo de estado cataleptico a un poderoso, casi epiléptico, dinámico. El decorado sugería edificios y objetos indicados con líneas irregulares, no paralelas, frecuentemente disimulados con sombras imposibles. En términos de actuación y escenografía, resulta útil comparar *Caligari* con la representación *Geist*, a pesar de que sea dudoso considerar *Caligari* como una película expresionista. Las fotografías de las representaciones *Schrei*, aun aquellas para las que se posó, muestran los estados exaltados de los actores mientras actuaban contra un fondo escénico distorsionado y telas pintadas. Muchas de las primeras descripciones definitivas de la actuación expresionista fueron de representaciones *Schrei* ("los sonidos se hacían corporales y los movimientos auditivos"), pero las raíces y el desarrollo de la representación *Schrei* difería de los tipos *Geist* e *Ich*.

Los directores y actores *Schrei* tomaban mucho prestado de los bailarines y pintores de Europa central, lo mismo que los directores *Geist* habían incorporado elementos de los músicos y poetas preexpresionistas y expresionistas. La mayoría de los directores *Schrei* venían de ciudades fuera de Berlín

—ciudades como Dresden, Francfort, Mannheim y Munich— donde la atracción del teatro comercial profesional era mucho menor y donde había un mayor acceso al expresionismo alemán y a la danza y el arte suizos. Muchos de los actores *Schrei* eran estudiantes universitarios escogidos o contratados para cada ocasión. Por consiguiente, había frecuentemente una atmósfera más libre y espontánea en las representaciones *Schrei* que no se daba en los otros tipos. (Por ejemplo, en la producción de Heinrich George de tres obras de Kokoschka en Dresden (3 de junio de 1917), una bailarina de cabaret aparecía desnuda en su papel de Eva ante la sorpresa y el escándalo del público.

Dos de los más conocidos directores *Schrei* fueron Gustav Hartung y Richard Weichert, quienes llevaron a escena sus obras más importantes en el *Schauspielhaus* de Francfort entre 1917 y 1921 para después dirigir producciones expresionistas en Berlín. Una de las producciones de Hartung en Francfort, *Una generación* de Fritz Unruh (16 de junio de 1918), llamó especialmente la atención por su "total" intensidad en la actuación, los sencillos decorados expresionistas y su actitud religiosa —algunas de las funciones se daban los domingos por la mañana, por ejemplo. Weichert se lanzó como director expresionista con una primera producción de *El hijo de Hasenclever* (18 de enero de 1918) en Mannheim. En muchas de las producciones posteriores de Weichert en Francfort, como *Penthesilea* (17 de septiembre de 1921), se ponía un énfasis estilístico en un tipo de abstracción primitiva emotiva, más cercana a los grabados en madera expresionistas que a las abstracciones del *Sturmabühne* inspiradas en los futuristas.

Pero si en estas representaciones había una calidad menos profesionalmente rígida y programada, los directores *Schrei* eran más doctrinarios —y más democráticos— en su devoción a la filosofía expresionista; es decir, en la formación de cada actor extático con su hábito del Hombre Nuevo. Al trabajar con actores básicamente no entrenados, la creación de estados extáticos tenía sus peligros: las líneas habladas a veces se tragaban o se perdían; los actores tenían que ser restringidos frecuentemente en su relación con otros actores y con el público. La actriz Leontine Sagan declaró años después en *Cinema Quarterly* (verano de 1933) que la actuación expresionista había empezado a producir efectos psicológicos adversos en la conducta de los actores fuera del escenario.

III. La representación Ich

El expresionismo teatral llegó a Berlín en el otoño de 1919. Ya que las representaciones del *Sturmabühne* de los años anteriores difícilmente satisfacían las expectativas que habían producido las revistas de Berlín sobre las representaciones *Schrei* de Dresden, Francfort, Munich y Leipzig, el público de teatro estaba ansioso por ver expresionismo teatral de primera mano. En ese entonces, toda la estructura teatral de Berlín era muy diferente de la de otras ciudades alemanas, ya que había sido dominada durante mucho tiempo por Reinhardt y sus codirectores. Indudablemente, cuando el expresionismo se estableció en el teatro de Berlín, lo hizo en conjunción con las estéticas simbolista y neoromántica.

El matrimonio del estilo de actuación *Schrei* con el sistema de estrellas de Reinhardt y sus coros masivos, creó la base de la representación *Ich*. De manera característica, la representación *Ich* se centraba en el simple actor extático rodeado o enfrentado por docenas de actores del coro que se movían al unísono, creando poses grotescas aunque pintorescas. Con

frecuencia, el actor central, como Kortner o Alexander Granch, había recibido su primer entrenamiento tanto en las producciones *Schrei* como en las de Reinhardt. En su mayoría, los directores *Ich* absorbieron mucho del tipo de puesta en escena de Reinhardt, ya fuera que compitieran con él o trabajaran bajo su auspicio. Los más conocidos de éstos eran Karl-Heinz Martin, Leopold Jessner y Jürgen Fehling.

Empezando como director revolucionario en el pequeño teatro izquierdista el *Tribüne*, Martin intentó romper la barrera entre el actor y el público de forma expresionista. En la época de su primera producción, *La transfiguración* (30 de septiembre de 1919), la actuación de Kortner se consideraba como el principal ejemplo desde el cual se podía juzgar toda la actuación expresionista. Martin pronto fue conocido tanto como expresionista como "director de masas", siguiendo los pasos de Reinhardt. Sus producciones en Berlín de *Antígona*, *Europa* (5 de noviembre de 1920), *Florian Geyer* (5 de enero de 1921), *La muchacha de Orleáns* (22 de febrero de 1921), *Los ladrones* (26 de septiembre de 1921) y *Los destructores de máquinas* de Toller (30 de junio de 1922) mostraron una tendencia escénica que se alejaba del neoromanticismo hacia una abstracción de tipo centroeuropeo. (Esta tendencia culminaría en la colaboración expresionista/constructivista con el arquitecto vienés Friedrich Kiesler en 1924.) Sin embargo, Martin conservó un estilo de actuación *Ich* purificado en sus últimas representaciones. Es así como encontramos en sus instrucciones escénicas para *La muchacha de Orleáns* que se le pide al personaje del título declamar, no sólo con tiempos cambiantes, sino también actuar como si estuviera "hablando en lenguas".

Unos meses después de la inauguración del *Tribüne*, Jessner montó una versión del *Guillermo Tell* de Schiller (12 de diciembre de 1919) en el State Theatre, con Kortner como protagonista. La actuación extática de Kortner —su estridente manera de hablar y su gesticulación frenética— y la parquedad de la puesta en escena de Emil Pirchan fueron muy alabadas. En otras producciones, *Marqués de Keith* (12 de marzo de 1920), *Ricardo III* (5 de noviembre de 1920), *Otelo* (11 de noviembre de 1921) y *Macbeth* (10 de noviembre de 1922), Jessner conservó su exclusiva y célebre combinación de Kortner y Pirchan.

Profundamente influido por los experimentos escénicos de Appia y Dalcroze, Jessner redujo y abstraigo todos los elementos dramáticos que podían utilizarse para iluminar la visión expresionista esencialmente poética y humana, particularmente los estados anímicos de sus personajes centrales.

Lo histórico se vuelve abstracto, lo humano se dirige a lo simbólico, lo externo se diluye en un sombreado, el espacio y la escena se reducen a su más simple denominador común, el vestuario se reduce a masas de color. La poesía, los personajes y las pasiones siguen siendo dominantes, pero se agudizan con una fuerza y un significado diez veces mayor.

(Herman Scheffauer, *La nueva visión en las artes alemanas*, Nueva York, 1924.)

Por su deseo de intensificar los aspectos emotivos de obras clásicas y protoexpresionistas, Jessner fue acusado de abandonar cada elemento dramático excepto uno y de "machacar ese punto hasta la muerte". Jessner consiguió muchos de sus efectos matemáticamente calculados gracias a una confianza inquebrantable en un elevado simbolismo: luces de

colores puros y plataformas alfombradas en rojo, dorado, blanco y negro que significaban el ánimo del protagonista y su destino último; enormes y austeros decorados escénicos; sombras distorsionadas proyectadas a través de amplios espacios y diferentes planos abstractos, a la manera de Appia, llamados *Jessnertreppen*. Fue este último rasgo simbolista el que llamó la atención de los críticos. Lee Simonson, por ejemplo, describió entusiastamente su uso en *Ricardo III*:

Qué inmensamente realizado fue el movimiento de la segunda parte gracias a la escalera en cuya cúspide apareció Ricardo, cuando sus hombres vestidos de rojo y los de Richmond vestidos de blanco subían y bajaban con todo el simbolismo de fuerzas opuestas, de grupos subiendo hacia su cima en una lucha inminente. Y qué contraste con todo movimiento grandioso cuando Ricardo desciende lentamente al final en una languidez absoluta, para soñar su último sueño en la base.

("Hacia el sótano", *Theatre Arts Monthly*, VI, abril de 1922.)

El *Jessnertreppen* sirvió para muchos propósitos expresionistas. Significaba las relaciones entre los personajes y sus estados psíquicos; incrementaba las posibilidades plásticas del actor, permitiendo que fuera más fácilmente percibido en profundidad; aumentaba rítmicamente el impacto de movimientos lentos, rápidos o desarticulados y creaba una nueva unidad estética que se consideraba ausente en otras producciones expresionistas. Sin embargo, una anécdota cómica muestra el peligro de la escenografía de muchos niveles de Jessner: en el estreno de *Macbeth*, Kortner, en un estado "poseído", perdió el equilibrio en las escaleras y resbaló a todo lo largo de las plataformas. Mientras que se podía hacer una coreografía precisa con los actores en masa para una puesta en escena compleja, no era posible hacerlo con un actor extático.

Antes actor en el Volksbühne, Fehling se hizo de renombre con su producción *Ich de Mass-Mensch* de Toller (29 de septiembre de 1921). Tanto su trabajo de antes y después de esa producción reflejó el creciente interés del expresionismo teatral posterior por lo convencionalmente grotesco y la ironía cómica —con influencia del tablado de feria, el circo, el teatro de variedad y el cine popular—, especialmente en *Matrimonio* (1 de marzo de 1920) y en *Las ratas* (10 de marzo de 1922). Aunque sería difícil clasificar las principales técnicas histriónicas y escénicas de Fehling, con excepción de su utilización del estilo *Ich* de producción y de coros rítmicos, en *Mass-Mensch*, que está cuidadosamente documentada en el trabajo *Teatro Continental* de Kenneth Macgowan y Robert Edmond Jones (Nueva York, 1922), encontramos varias innovaciones: los personajes son puestos en relieve contra un fondo de cortinas negras y rayos de luz intensos. Como en las producciones de Jessner, la puesta en escena abstracta y los grupos de actores cuidadosamente coreografiados permitían al público concentrarse en las expresiones de un único actor (Mary Dietrich) o una situación. A diferencia de Jessner, Fehling variaba sus decorados formales en cada escena y no insistía tanto en la perfección de las cualidades tonales de sus actores. Los últimos éxitos de Fehling con obras expresionistas de 1923 a 1930 representaron los últimos vestigios del expresionismo puro en el teatro alemán.