## CAPITULO 1 Expresionismo

### 1.1 Definición de Expresionismo

El Expresionismo es un movimiento artístico que se desarrolló en Alemania entre 1910 y 1925, alcanzando su desarrollo después de la Primera Guerra Mundial. Este movimiento se manifestó primero en la pintura, luego en la literatura y después en otras artes como el cine y el teatro. Surge como una reacción de los artistas jóvenes alemanes ante las tendencias artísticas de esa época, la situación que se estaba viviendo en ese momento en Alemania y los valores que predominaban en la sociedad.

Las tendencias artísticas dominantes en Alemania a finales del siglo XIX eran el Realismo y el Impresionismo.

En su diccionario Patrice Pavis comenta acerca del Realismo:

> Realismo designa una corriente estética cuya aparición se produjo entre 1830 y 1880, y asimismo una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre. La palabra Realismo aparece en 1826 en el *Mercure Francais*, referida al conjunto de estéticas que adoptan la contrapartida del clasicismo, del romanticismo y del arte por el arte, ponderado una imitación fiel de la "naturaleza"... La representación realista, que en todas las artes bosqueja un retrato del hombre y de la sociedad, intenta dar una imagen que juzga adecuada a un proyecto, sin idealizar ni interpretar personal o incompletamente la realidad. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira.[1]

El Realismo se interesaba por representar la realidad de una manera objetiva, sin idealización ya que buscaba alejarse de ll idealización que manejaba el Romanticismo que fue un movimiento anterior. Por otro lado, el Impresionismo también buscaba representar la realidad, pero de una manera más subjetiva que la del Realismo.

En la segunda mitad del siglo -siglo XIX- surgió un movimiento que centró su punto de atención en la captación de la realidad a través de la atmósfera y la luz entendidas como ejemplo de su mutabilidad.... La técnica utilizada por los pintores impresionistas parte de la teoría de Eugene Chevreul. Los diferentes colores se aplicaban sobre la tela sin mezcla previa, y eran unidos por la retina. [2]

---

[1] Patrice Pavis, Diccionario del teatro, Ediciones Paidos, México, 1990.
[2] El mundo del arte- autores, movimientos y estilos, Editorial Océano, Barcelona, 2000, p.111.

Los artistas impresionistas sabían que gracias a la luz solar que cae de distintas maneras sobre los objetos se logra la ilusión del color y de la línea (diferenciación de los colores), de manera que lo que nosotros vemos son las manchas coloreadas -atmósfera, luz- que envuelven a las cosas y que en la retina del ojo es el lugar donde estos colores que llegan por separado se unen y se combinan. Esta teoría deriva en la técnica impresionista de no mezclar los colores en la paleta y aplicarlos separadamente en el lienzo como pequeñas manchitas para que éstos sean unidos en la retina.

El gran interés de los impresionistas por la luz hizo que utilizaran sólo colores puros y luminosos, desterrando los tonos oscuros neutros y grises y utilizando tonalidades vivas y claras que encontraban con mayor frecuencia al aire libre gracias a la luz solar.

El Expresionismo surge como una reacción ante estas dos tendencias: el Realismo y el Impresionismo. Mientras que estos movimientos se interesan en representar la realidad, una de la manera más objetiva posible y la otra a través de la luz, el Expresionismo se interesa más por la manera en la que el artista percibe las cosas exteriorizando su visión de acerca de éstas, por lo tanto, es un arte mucho más abstracto, creativo y más centrado en el ser humano. El artista expresionista no trata de pintar la realidad exterior sino que trataban de pintar sus experiencias internas, sus ideas o visiones acerca de lo que estaban viendo.

El término Expresionismo proviene de la palabra "expresión" que Pavis define así: "La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, se concibe, en la visión clásica, como una exteriorización, una evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior hacia el exterior [...].[3]

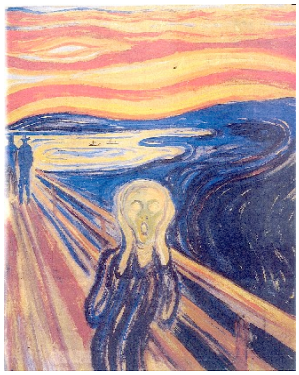
Sin embargo el Expresionismo no se basó simplemente en la expresión ya que toda manifestación artística es, en sí misma, expresiva. El arte expresionista fue más bien una "exasperación de la expresión", es decir, la expresión al máximo, encaminada a obtener efectos de gran emotividad. Los términos alemanes *Expression* y *Expressionismus* fueron creados derivándolos directamente del Latín para añadir un matiz más enérgico a los sinónimos, propiamente alemanes, de *Ausdruck* y *Ausdrukkunst* (el verbo Ausdrucken, además de "expresar" significa literalmente "exprimir", "retorcer"), con lo cual se quería aludir a un arte basado en "la exasperación de la expresión".[4]

---

[3] Pavis. p. 207.
[4] Historia del arte, t. II,.Salvat, México, 1979, p. 99.

Los artistas expresionistas encontraron su fuente de inspiración en artistas como Edvard Munch (1863-1944) y James Esnor (1860-1949) que no seguían las pautas que marcaban el Realismo y el Impresionismo. Ellos buscaban inspiración en su propia subjetividad, expresándose a través de temas obsesivos y dramáticos[5], mientras que los otros artistas buscaban su inspiración en la realidad.

Edvard Munch expresaba con su pintura estados de ánimo turbadores y subjetivos, para él los temas más frecuentes eran la enfermedad, la soledad, la vejez, la angustia, la decepción, el alcoholismo y los problemas de la adolescencia. La técnica realista e impresionista no eran las adecuadas para expresar temas de tanta profundidad psicológica por lo que utilizó colores puros y la distorsión de la línea y la figura como se puede ver en su cuadro El grito (1893) que es considerada una de sus obras más significativas.



"El grito"

Edvard Munch

La descripción que Munch da acerca de la experiencia que originó este cuadro, de alguna manera podría describir el sentimiento de los artistas expresionistas en general

"Una noche anduve por un camino. Por debajo de mí estaban la ciudad y el fiordo, el sol se estaba poniendo. Las nubes se tiñeron de rojo, como la sangre. Sentí como un grito a través de la naturaleza. Me pareció oír un grito. Pinto este cuadro, pinto las nubes como sangre verdadera. Los colores gritaban"[6]

[5] *Ib.* p. 101.

[6] Antonio Manuel González. Las claves del arte expresionista, Editorial Planeta, Barcelona, 1990, p.7.

La obra de Edvard Munch era tan diferente, tanto en la temática como en la forma, al tipo de arte que se realizaba en esa época que, incluso, su primera exposición, hecha en Berlín en 1892, fue clausurada por ser considerada demasiado escandalosa.

Al principio la pintura de James Esnor, otro de los artistas precursores del Expresionismo, tenía un estilo influido por el Impresionismo hasta que en 1883 se unió a un grupo llamado "Los veinte" (*Les XX*) y empezó a cambiar su estilo que evolucionó hasta un estilo expresionista. Empezó a pintar grotescas máscaras de carnaval que él mismo describió como "dolientes, escandalizadas, insolentes, crueles y maliciosas"[7] Con estas máscaras siniestras y amenazadoras, Esnor trataba de representar al "gran teatro de mundo", ya que por medio de las máscaras representaba una especie de carnaval cómico en el que todos están ocultos tras máscaras horribles al igual que los seres humanos que se encuentran debajo de éstas ya que se hacen daño unos a otros. Este tema que es común en sus obras, puede encontrarse en su cuadro La muerte y las máscaras (1897) donde aparece la muerte representada por una calavera, envuelta en un sudario y rodeada de una especie de carnaval con las personas usando máscaras grotescas.

"La muerte y las máscaras"
James Esnor

Aparte de nutrirse de la obra de Munch y Esnor, los artistas expresionistas también tomaron elementos de artistas Impresionistas como Van Gogh y Gaugin. El término Expresionismo ya había sido utilizado para distinguir las pinturas de Van Gogh de las

[7] Historia del arte , t. II, p. 106

pinturas de la etapa temprana del Impresionismo, ya que éste se negaba a pintar exactamente lo que veía, buscaba, como él mismo dijo "expresarse con más fuerza".[8] De Van Gogh los artistas expresionistas tomaron su experiencia vital volcada en su obra, sus brillantes colores y sus distorsiones emotivas, mientras que de Gauguin los artistas expresionistas tomaron la manera no realista en la que este pintor utilizaba el color, ya que no imitaba a la naturaleza y el poder de evocación que tenían sus pinturas de lo misterioso y simbólico al igual que su valoración del primitivismo.[9]

"La noche estrellada"
Van Gogh

Los jóvenes artistas alemanes influidos por las pinturas de los artistas antes mencionados formaron círculos, grupos de artistas, en dónde discutían acerca de la moral, la ética y la estética del arte en un mundo que ellos consideraban decadente a causa de los valores tan materialistas de la sociedad alemana de principios del siglo XX. Estos artistas formaron tres grupos que pueden ser considerados como los representantes de las diferentes etapas que vivió el Expresionismo alemán desde sus inicios hasta la Segunda Guerra Mundial. Estos grupos fueron *Die Brücke* (El puente) *Der Blaue Raiter* (El jinete azul) y *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad).

[8] J.L Styan, Modern Drama in theory and practice, Cambridge University Press, New York, 1981, p.1.
[9] Gran Historia del arte –siglo XX-, V. 9, Editorial Planeta, Barcelona, 1998. p.103.

El grupo *Die Brücke* se fundó en Dresde en 1905. El artista principal de este grupo era Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) que antes de la formación del grupo se dedicaba a la arquitectura y al grabado en madera y había estado en contacto con la obra de pintores como Munch, Gauguin y Van Gogh. Los artistas de este grupo sentían una gran preocupación por cuestiones religiosas, sexuales, políticas y morales y tenían un gran interés por los orígenes y las vivencias, es decir, para ellos el arte tenía que ser "como el grito original de toda la humanidad"[10]. Esta búsqueda por lo primordial y por la transmisión de vivencias lo llevó a utilizar técnicas gráficas como la xilografía y el grabado en madera ya que con ambas se vuelve de alguna manera a los orígenes por ser técnicas antiguas artesanales y populares. El uso de estas técnicas ayudan a generar una mayor expresividad en las obras con el contraste del blanco y el negro en las xilografías y las líneas angulosas, cerradas, agudas y enérgicas que produce el grabado en madera y que se volvieron tan características de las obras expresionistas.

"Cristo y la adultera"
Schmidt Rottluff

[10]Historia del arte, t. II, p. 108.

Manifiesto de Die Brucke

Heckel

Los artistas de este grupo crearon una serie de folletos, carteles, catálogos y grabados en madera al igual que pinturas en óleo En su primera etapa este grupo se caracterizaban por sus colores agresivos y muy contrastados y por los contornos de las figuras que eran duros, con formas picudas y quebradas, pero ya en su última etapa, el grupo se había mudado a la ciudad de Berlín en donde desarrolló aún más su estilo y tuvieron fuentes diferentes de inspiración. Sus temas se alejaron por completo de la armonía y la belleza, sus obras representaban fealdad, miseria física, brutalidad, mezclando lo grotesco con lo trágico. Las formas se volvieron más simplificadas y deformadas, había discordancia brutal entre los colores, expresión simbólica y apasionada de las cosas y los seres, así como una tendencia hacia la geometrización, con sus peculiares perfiles agudos e incisivos y los juegos de perspectivas, en donde las figuras y los objetos son vistos desde arriba y en escorzos caprichosos.[11]

El grupo *Die Brücke* se disuelve oficialmente en 1913 abriendo el paso para otros grupos que ya se habían formado y que le iban a dar al movimiento expresionista alemán una nueva dirección.

El grupo llamado *Der Blaue Reiter* fue fundado en Munich en 1911, alrededor de la figura de Kandinsky que era un artista abstracto. Este grupo no estaba organizado de manera tan formal como el anterior, sino que estaba formado por artistas que querían tener la libertad para crear y experimentar sin tener un objetivo común, y se reunieron para dar a conocer sus obras. Se presentaron dos exposiciones, la primera en enero de 1912 y la

[11] González, p.22

segunda en marzo del mismo año y, dos meses después de la última exposición, se publicó un almanaque que contenía ensayos, artículos, reproducciones de las obras de los miembros del grupo, fotografías de arte medieval alemán, japonés, africano y de arte popular ruso.

Como podemos ver por el contenido del almanaque y por el hecho de que los miembros de este grupo no tenían objetivos comunes, este grupo buscaba realizar un arte total en el que no se rechazara ninguna manifestación artística. Los mismos integrantes del grupo definieron sus objetivos en la portada del catálogo de su primera exposición "No queremos hacer propaganda de ninguna forma única, precisa y especial en esta pequeña exposición, sino que nuestro propósito es mostrar, en la variedad de las formas representadas, que el deseo interior del artista da como resultado una multiplicidad de formas"[12]. También en 1912, Franz Marc, uno de los miembros del grupo, resumió en un artículo la ideología estética de *Der Blaue Reiter*

> "El gran Trastorno, el desplazamiento del centro de gravedad en el arte, la literatura y la música. La diversidad de fortunas, consideradas bajo el aspecto de la construcción y de la composición. la necesidad de volverse con intensidad hacia la naturaleza y de renunciar, en consecuencia, a todo embellecimiento de las formas exteriores de la naturaleza... Tales son, en su conjunto, los signos del renacimiento interior. mostrar los caracteres y las manifestaciones de esta transformación, subrayar la continuidad de esta tendencia en relación a épocas pasadas. Hacer aparecer los impulsos interiores en todas las formas que provocan una reacción íntima en el espectador. Tal es el fin que *Der Blaue Reiter* se esforzaró en alcanzar".[13]

Los artistas de este grupo lograron la creación de un arte total, al mismo tiempo que lograron darle al arte un contenido espiritualista que tendía a la abstracción. Relacionaron la pintura con la música, basándose en una cita de Goethe que aparecía en el almanaque en la que afirma que la pintura carece de aquello que da base a la música, esto es, una teoría fundamental, establecida y aceptada por la mayoría.[14] Lograr llevar la pintura al terreno de la música se convirtió en uno de los objetivos más importantes de este grupo. También le dieron al color un uso diferente ya que ellos veían el color como el medio más poderoso para llevar a cabo el cambio de rumbo espiritual porque creían que a través de los efectos físicos y psíquicos que provocan los colores en el espectador el artista puede influir, en el alma humana.

---

[12] *Ib.* pp. 30, 31
[13] *Ib.* p. 40
[14] *Ib.* p. 30

La búsqueda espiritual de este grupo se debía a que Alemania para ese entonces ya había pasado de ser un país agrícola a un país industrial. El avance tecnológico y la industrialización eran muy importantes para la sociedad alemana por lo que se había convertido en una sociedad dominada por el materialismo en donde lo que importaba era la máquina y no el hombre. Los artistas de *Der Blaue Reiter* creían que habría un cambio que acabaría con el materialismo y permitiría iniciar una nueva era espiritual en donde el hombre fuera lo más importante.

Las actividades de este grupo se vieron interrumpidas a causa de la Primera Guerra Mundial (1914- 1918). Después de la guerra, Alemania había quedado en un estado de crisis económica, política y social, lo que llevó al Expresionismo a una nueva fase en la que trataron de dejar a un lado el subjetivismo, la abstracción y la irrealidad que manejaban los artistas de los dos grupos anteriores y trataron de hacer un arte mucho más comprometido social y políticamente, que tuviera una visión más objetiva de la realidad.

Surge un nuevo grupo de artistas llamado *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). Era un movimiento que luchaba por la búsqueda de la objetividad y de la realidad sin el sentimentalismo que caracterizó a los grupos anteriores. En sus obras representaban de manera cruda las consecuencias que la guerra había dejado, condenando a la hipocresía social y al militarismo. Los personajes de sus obras mostraban las lacras de la sociedad: soldados despedazados y mutilados, oficiales putrefactos, sacerdotes, trabajadores, niños famélicos y burgueses libertinos.[15]

Los artistas más representativos de este grupo fueron George Grosz y Otto Dix. Los trabajos de ambos muestran el lado oscuro y crudo del mundo donde vivían. Por un lado, Grosz definió el objetivo de su trabajo así " Dibujaba y pintaba por espíritu de contradicción, buscando, mediante mis trabajos, convencer a todos de que este mundo estaba enfermo y era odioso y mentiroso."[16] Mientras que la obra de Dix, en general reflejaba el ambiente de los bajos fondos y la vida nocturna de la ciudad al mismo tiempo que describió las miserias y las monstruosidades que provoca la guerra.

---

[15] *Ib*. p. 68

[16] *Ib*. p. 67

"Inválidos de guerra"

Otto Dix

"Sin título"

George Grosz

Las actividades de este grupo se detuvieron junto con el desarrollo del movimiento expresionista alemán con el ascenso de los nazis al poder y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial (1932-1945).

El Expresionismo primero se manifestó en la pintura para luego hacerlo en otras disciplinas artísticas como la escultura, la arquitectura, el cine y la literatura.

En la escultura se siguieron líneas muy parecidas a las que se siguieron en la pintura. Por un lado, se siguió con la línea del uso de formas angulosas, estilizadas y alargadas y el uso de expresiones patéticas y trágicas a causa de la guerra, como en las esculturas de Wilhhelm Lehmbruck que "son un canto al dolor, expresado por el ritmo quebrado de sus formas y por la desolación y ensimismamiento de sus figuras"[17] Por otro lado, la escultura de tipo expresionista siguió la línea del primitivismo y las artes populares como contraposición a la industrialización y el avance tecnológico, teniendo como mayores representante de esta línea a Kirchner y Schmidt-Rottluff de los que ya había hablado anteriormente.

El Expresionismo en la arquitectura alemana se consolidó después de la Primera Guerra Mundial, cuando se dejó en manos de muchos artistas la transformación de la arquitectura. Se crearon diferentes grupos como el Novembergruppe que buscaban crear una nueva urbanística al servicio del pueblo y para eso recibían ayuda del Estado. La

[17] *Ib*. p. 43

arquitectura expresionista alemana vivió dos momentos principalmente, uno con una tendencia hacia lo visionario y utópico y otro de carácter organicista[18].

Los arquitectos del primer momento de la arquitectura alemana expresionista tomaron sus ideas del ensayo publicado por el novelista Paul Scheerbat (1863-1915) llamado Arquitectura de Cristal

> "Si queremos elevar el nivel de nuestra cultura -señala Scheerbart- estamos obligados, para bien o para mal, a transformar nuestra arquitectura. Y esto nos será posible sólo si ponemos fin al carácter cerrado de los espacios en que vivimos, lo que lograremos por medio de la introducción de la arquitectura de cristal, que dejar entrar en nuestras viviendas la luz solar y la luz de la luna y de las estrellas, no por un par de ventanas simplemente, sino, simultáneamente, por el mayor número posible de paredes completamente de cristal, de cristales coloreados. El nuevo ambiente, que crearemos de este modo, nos debe aportar una cultura nueva".[19]

Dentro de esta tendencia se encuentran los arquitectos Bruno Taut (1880-1893) y Otto Bartning (1883-1922), ambos hicieron proyectos fantasiosos y utópicos inspirándose en los cristales y las fuerzas de la naturaleza.

El segundo momento de la arquitectura expresionista alemana se caracteriza por seguir una línea organicista, Los arquitectos más representativos de este momento son Erich Mendelsohn, Fritz Höger y Hans Scharoum, entre otros.

Una de las más importantes aportaciones de Mendelsohn (1887-1953) a la arquitectura fue crear un edificio que se expresa a sí mismo sin necesidad de elementos decorativos[20]. Él trataba los volúmenes como si fueran una masa fluida, mientras que en la arquitectura de Fritz Höger (1877-1949) los volúmenes son como deformados y fragmentados. Para Hans Scharoum (1893-1972) el edificio aparece como un órgano vital, como si fueran "criaturas zoomorfas dotadas de una siniestra vida propia"[21]

El cine expresionista alemán tuvo su principal desarrollo entre 1919 y 1924 con películas como "El gabinete del doctor Caligari" de R. Wiene (1919), "El Golem" de P. Wegner (1920) y "Nosferatu" de F. W. Murnau (1922) que de cierta forma expresa el sentimiento de muerte y destrucción que dejó la Primera Guerra Mundial en el pueblo alemán de esa época.

---

[18] *Ib*. pp. 53, 58
[19] *Ib*. p. 55
[20] *Ib*. p. 57
[21] *Ib*. p. 58

El cine expresionista tomó mucho del estilo que tenían las obras de los artistas del grupo *Die Brücke*, gracias a las técnicas cinematográficas era fácil la creación de estilos ilusorios y deformaciones ópticas, por lo que el uso de líneas angulosas y quebradas tan usado por ese grupo fue fácilmente tomado por los cineastas de esa época.

Por medio de estas deformaciones de la realidad los cineastas expresionistas trataban de traducir el estado de ánimo y la mentalidad de los personajes que generalmente son diabólicos y perversos. A través de estos personajes el cine expresionista pretendió subvertir los valores de la sociedad burguesa, denunciando de forma violenta y exasperada, sus aspectos negativos.[22]

El Expresionismo en la literatura se manifestó primero en la poesía y después, en la narrativa y el teatro.

La poesía expresionista tuvo su mayor desarrollo entre 1910 y 1914. Casi todos los poetas expresionistas desarrollaron un exacerbado irracionalismo, y reconocieron el "grito" como la expresión más legítima de dicho irracionalismo lo que les llevó a una potenciación del Yo. Frente al crudo materialismo imperante, reivindicaron una espiritualidad que a veces rayaba en lo morboso y enfermizo.[23] Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la poesía de uno de los poetas expresionistas más representativos, August Stramm (1874-1915). Un fragmento de su poema Schwermut (Melancolía) puede aparecer como la expresión más desgarrada de la poética del "grito" y el pesimismo

> Procurar el avance / la vida anhela. /Estar horrorizado, / buscar la mirada. / Crece la muerte. /así llegada / grita! / Profundamente / enmudecemos.[24]

La poesía expresionista expresa desolación, dolor, muerte y destrucción.

La época más típica de la narrativa expresionista se puede situar entre 1910 y 1925.[25] Uno de los representantes más importantes de esta fue Alfred Döblin.

> De hecho, el más famoso narrador del Expresionismo germánico, Alfred Döblin (1878-1957), puede ser considerado también como uno de los principales autores de la que se sitúa como fase inmediatamente posterior: la <<Nueva Objetividad>>. Psiquiatra en ejercicio, socialista militante, emigró ante el nazismo, y, tras regresar en 1954, se convirtió al catolicismo, aun siendo de origen judío. En la sazón expresionista, Döblin publicó relatos breves de recortada e intensa

---

[22] *Ib*. p. 61
[23] *Ib*. p.70
[24] *Ib*. p. 72
[25] José María Valverde, Historia de la literatura universal. t.9, Editorial Planeta, Barcelona, 1986, p.195

capacidad dramática –(*Die Ermordung einer Butterblume*, El asesinato de un diente de león, 1913)-; luego pasó a la novela de tamaño normal, con temática al principio lejana a la realidad –con un motivo chino en *Die drei Sprünge des Wang-Lun* (Los tres saltos de Wang-Lun, 1915); con motivos tecnológicos en *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine* (La lucha de Wadzek con la turbina de vapor, 1920), y con motivos de ciencia ficción futurológica en *Berge, Meere und Giganten* (Montañas, mares y gigantes, 1924)-. Pero su novela capital fue *Berlin Alexanderplatz* (1929), donde, para presentar la experiencia de un trabajador que sale de la cárcel sin conseguir salvarse del naufragio personal en la ciudad destructora y corrompida, se aplican técnicas de collage, palabara interior y descripciones en fotomontaje, junto con la voz crítica del propio autor –se impone aludir a Joyce y a Dos Passos-, pero sin nublar nunca la línea del vivir del protagonista. Todavía escribiría Dóblin una suerte de gran crónica colectiva de Alemania entre 1900 y 1930, en *Pardon wird nicht gegeben* (No se dará amnistía, 1935), y, más cuestionablemente, una última novela, entre espectral y diléctica, Hamlet (1946).[26]

[26] Idem. pp. 196, 197

## 1.2 Expresionismo en el teatro alemán.

El Expresionismo, tiende a dar expresión a cuanto perturba y conmueve el fuero íntimo del hombre. A diferencia de la observación exacta de la realidad como la pregonaba el naturalismo y de la pasiva receptividad frente a los fenómenos de la vida, típica de los impresionistas, la generación posterior pretendió intervenir activamente en la discusión de los hechos que amenazaba destruir la sustancia humana y poner en duda la supervivencia de valores esenciales. Manifestóse en este movimiento un ansia típicamente alemana: la de ver y representar la vida en toda su hondura y llegar a una posible explicación de enigmas existenciales que se fueron haciendo cada vez más amenazantes en un mundo exteriormente progresista.[27]

Para finales del siglo XIX, el Realismo se volvió la tendencia más dominante dentro de la literatura y el teatro alemán con escritores como Hauptmann, La superficial manera que tenía el teatro realista de reproducir la vida ya no era satisfactoria y fue así como los escritores empezaron a buscar nuevas formas de expresión y tomaron las ideas de la nueva tendencia que se estaba utilizando en la pintura de esa época introduciendo así el Expresionismo en el teatro alemán.

El teatro Expresionista de forma más pura tuvo lugar en la década que va de 1910 a 1920 aproximadamente, aunque existen autores anteriores que ya habían escrito obras con características expresionistas y también hubo tanto autores como directores que después de esta década siguieron utilizando los hallazgos del Expresionismo en sus obras.

Dentro de los dramaturgos más representativos de la llamada "década Expresionista" podemos encontrar a Georg Kaiser (Los ciudadanos de Calais, Gas I , Gas II), a Ernst Toller (Hombre-Masa) y a Franz Werfel ( El hombre reflejado en el espejo ). Entre los dramaturgos anteriores a esta época se encuentran August Strindberg (Trilogía hacia Damasco) y Franz Wedekind (Despertar de primavera) y entre los posteriores se encuentran Bertolt Brecht (Baal) y Karl Zuckmayer (El capitán de Kopenick).[28] Esta gran cantidad de dramaturgos que llegaron a utilizar las técnicas expresionistas para sus obras,

[27] Ilse Teresa Brugger, Teatro Alemán del siglo XX, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961, p. 79.
[28] Gerardo Luzuriaga, Del Realismo al Expresionismo, El teatro de Aguilera Malta, Plaza Mayor, Madrid,. 1971. p. 79.

nos muestra la importancia que tuvo este movimiento artístico a pesar del corto tiempo que duró.

La primera obra expresionista que se presentó fue *Der sohn* (El hijo) de W. Hasen Clever. Su estreno fue en Dresden en 1916 y a esto le siguieron estrenos de otros autores como Kaiser. Ya para 1919 se habían formado diferentes sociedades de dramaturgos expresionistas como la sociedad de dramaturgos de Reinhardt llamada "La Joven Alemania", "El teatro libre del pueblo" en Berlín y "La tribuna". Esta tendencia se fue extendiendo e imponiéndose hasta llegar a directores como Erwin Piscator que utilizó muchas de las técnicas expresionistas para su teatro político.

El teatro expresionista comprende tanto una posición ideológica como una técnica literaria (dramaturgia) y una técnica de representación.

Dentro de la posición ideológica, el teatro expresionista manejaba dos ideas principales: por un lado rechazaba el sistema establecido que ellos consideraban artificial, burgués y deshumanizado y, por otro lado, aspiraban a la creación de una sociedad donde se respetaran los derechos inalienables del hombre, una sociedad formada por el "hombre nuevo" que: "Daría margen a la constitución de una verdadera comunidad de hermanos, más allá de las fronteras de una clase social y de un solo país. Este hombre nuevo se daría cuenta de sus relaciones con la eternidad, con Dios y que, por consiguiente, se sentiría responsable de sus actos y reconocería sus culpas: en primer término, las suyas propias."[29]

Esto en algún momento le dió al movimiento algunos tintes religiosos pero después de la Primera Guerra Mundial el Expresionismo tomó tintes mucho más políticos y sociales.

Todas estas ideas en contra de la industrialización y lo que ésta había ocasionado a la sociedad alemana, en contra de lo que los adultos de entonces les habían heredado y la esperanza de que en algún momento surgiera un "hombre nuevo" que fuera el constructor de una nueva sociedad más preocupada por el bien de sus semejantes, una sociedad que centrara su interés en el hombre y no en la industrialización, el materialismo y la máquina, fueron manifestadas por dos motivos principalmente: el conflicto generacional o de

[29] Brugger, p. 84.

sublevación de la autoridad ("Vater Shon Motiv") y el motivo de la lucha contra los poderes hostiles tanto políticos como económicos.[30]

El Expresionismo en el teatro aparte de contar con una posición ideológica también cuenta con una técnica y ciertas características tanto en la dramaturgia como en la representación.

La técnica expresionista rechaza los principios del Realismo y esto se ve reflejado en distintos aspectos como la estructura, el lenguaje, los personajes, etc...

En cuanto a la estructura, el drama expresionista rompe con la estructura ibseniana y la "pieza bien hecha". Las escenas en vez de ser presentadas de una manera lineal, son presentadas como cuadros independientes que expresan una idea o tema visto desde diferentes puntos de vista. La historia es presentada de una manera disociada y rota como en episodios y cada uno de estos episodios manifiesta una idea por sí solo. Los autores expresionistas se inspiraron en la pintura abstracta que se hacía en esa época para escribir sus obras por lo que los episodios que generalmente se desarrollan en tiempos y lugares distintos eran presentados casi simultáneamente como en una especie de yuxtaposición.[31]

El lenguaje también buscó alejarse del lenguaje cotidiano del teatro realista y el pulido lenguaje del teatro clásico alemán, buscando una manera más abstracta para expresarse. Usaban una especie de estacato, como si fuera un telegrama, usando mucho los puntos suspensivos para asemejarse a los diálogos o monólogos internos. Los verbos y los artículos muchas veces eran omitidos.

El teatro expresionista no se preocupaba por la psicología de los personajes, los personajes no tienen una personalidad desarrollada. Los personajes no son, sino que significan, es decir, son la corporización de una idea o de un estado de ánimo. En vez de representar a un individuo en particular, representan a un grupo social. Estos personajes son genéricos y arquetípicos, pierden su individualidad y esto se ve reflejado en los nombres que tienen: la madre, el mendigo, el padre, el ingeniero etc... Para reforzar esta característica de impersonalidad a menudo se utilizaba la máscara.[32]

---

[30] Luzuriaga, p. 81.
[31] *Ib*. p. 82
[32] *Ib*. p.83

Los autores expresionistas buscaban crear una realidad en el escenario parecida a un sueño y la actuación, el maquillaje, la escenografía y la iluminación de las obras trataban de crear este tipo de atmósfera. [33]

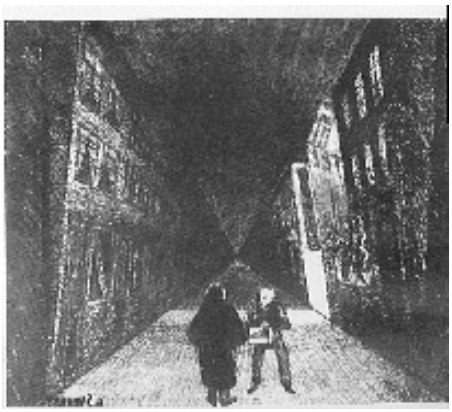
Los expresionistas reconocieron el valor expresivo que puede tener el color y aprovecharon el gran poder simbólico y dramático que tienen los colores para provocar emociones.[34] Usaban colores oscuros o muy brillantes, muchas formas y líneas geométricas poco realistas. En vez de recrear en la escenografía algún lugar de manera realista trataban de simplificar las imágenes y solo utilizaban pocos elementos que dieran la referencia del lugar que se quería representar.[35]

El teatro expresionista estableció dos diferentes tendencias dentro de la escenografía: la primera era distorsionar la realidad y la segunda trataba de darle al espacio una organización rítmica. Ambas tendencias se manifestaron en el teatro alemán de los veintes.

La primera tendencia consiste en la distorsión de la realidad. Esta tendencia proviene de la idea de que los objetos sacados de su realidad lógica pueden tener vida propia y esto junto con la idea de que la escenografía tenía que ser el alter ego del actor hacía que la escenografía, por ejemplo, fuera vista a través de la atormentada alma del personaje principal lo que llevaba a los escenografos a distorsionar las cosas: las paredes en vez de ser verticales eran inclinadas como si desafiaran a las leyes de gravedad y las ventanas eran hoyos de forma triangular o de trapezoide.[36]

---

[33] Styan, p. 5
[34] Denis Bablet, Revolution in stage design of de twenieth century, Leonel Amiel Publisher, Paris -New York, 1977, p. 85
[35] Luzuriaga, p. 84.
[36] Bablet, p. 80.



"The great Highway" de Strindberg

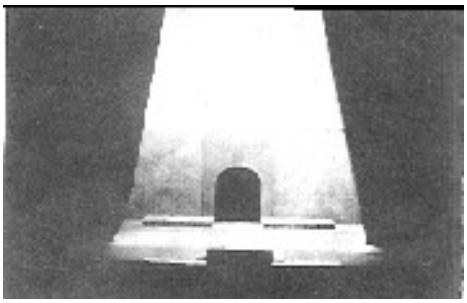
"From Morn to Midnight" de Kaiser

La segunda tendencia dentro de la escenografía expresionista trata de darle a ésta una organización rítmica. Inspirándose en las ideas de Craig y Appia, pensaban que era importante que el espacio escénico estuviera organizado de una manera dinámica, dándole soporte a la obra e integrada a los demás elementos de ésta. Sustituyeron las impresiones externas por las internas, por lo que los escenógrafos expresionistas trataban solo de sugerir con ciertos elementos el lugar donde se desarrollaba la acción. Un ejemplo de esta tendencia en la que el espacio escénico está integrado a otros elementos de la obra y de esta tendencia a "abreviar" la escenografía o sólo sugerir el lugar de la acción lo podemos encontrar en la escenografía hecha por E. Pirchan para el montaje de la obra "Ricardo III" de Shakespeare en Berlín en el año 1920. En esta escenografía no había ninguna indicación de tipo histórico acerca del lugar donde sucede la obra, sólo había una plataforma que

sobresale debajo de una pared de color entre grisáceo y verdoso que representaba la Torre de Londres, símbolo del régimen del terror en Inglaterra. Periódicamente una monumental escalinata en dirección a la plataforma era incorporada a la acción. Esta escalera representaba una descripción espacial de la ascensión y caída de Ricardo.

En esta escenografía también podemos encontrar un ejemplo del uso que los expresionistas daban al color, la escalera es roja por lo rojo del manto real y por la sangre de las víctimas.[37]

"Ricardo III" E. Pirchan



"Ricardo III" E. Pirchan

La iluminación en el teatro expresionista ayudaba a enfatizar expresividad. La iluminación que se usaba era muy contrastante y muchas veces en vez de utilizar una iluminación general, preferían sólo iluminar ciertas áreas, o lugares a manera de flashes lo que permitía atrapar y aislar la expresión de los actores con los rayos de luz. Utilizando el contraste entre las sombras y la luz en la iluminación los directores acentuaban la presencia del actor, ya que alargaba y exageraba la imagen de estos. También por medio de la

[37] *Ib*. pp. 80 a 85.

iluminación hacían cambios o desplazamientos rápidos de escenas o acentuaban las relaciones que había entre los personajes.[38]

Los actores a veces usaban máscara y, si no la usaban, su maquillaje era violento y llamativo y trataba de mostrar la idea o estado de animo que se quería mostrar por medio del personaje. La actuación también se alejaba del realismo planteado por Stanislavki ya que era geométrica y mecanizada.[39]

Los expresionistas buscaban darle al público un máximo impacto expresivo y también buscaban una mayor participación del público cosa a la que hasta ese momento no se le había dado mucha importancia dentro del teatro. Se buscaba que el público estuviera involucrado tanto en el desarrollo de la obra como con el mensaje que la obra transmitía. Para esto se valieron de diferentes medios como el uso de carteles, proyecciones cinematográficas, la introducción al teatro de distintas disciplinas como la pintura, la ruptura de la cuarta pared tan usada en el realismo, música estridente o el simple uso de ruidos y la pantomima. Reintrodujeron también el teatro dentro del teatro usado antes por Shakespeare y el coro al estilo griego que daba al público un momento para reflexionar acerca de lo que estaban viendo.[40]

Durante la Primera Guerra Mundial y después de ella se fue intensificando la rebelión contra el propio pasado y contra una sociedad capaz de llegar a semejante fracaso. Dicho en otras palabras, se manifestó sin ambages una aguda crítica social que convirtió al teatro en una palestra de activa lucha tal como lo puso en practica escénica Erwin Piscator y como lo definió más tarde Friederich Wolf en su afirmación "El arte no es un curiosear por instruirse, el arte es un arma" (1927).[41]

---

[38] *Ib*. pp. 85 a 87.
[39] Luzuriaga, p. 84.
[40] Véase Brugger, pp. 84, 85.
[41] *Ib*. p. 89.

## 1.3 Recursos escénicos y dramaturgicos del teatro político.

El Teatro Político surge después de la Revolución Rusa de 1917 y se desarrolla principalmente en Rusia y Alemania hasta 1933 aproximadamente.[42] En Alemania este movimiento tomó fuerza después de la Primera Guerra Mundial cuando la situación política, económica y social del país estaba en crisis, por lo que se necesitaba un teatro que respondiera a esta situación.

Ya para 1920 el Expresionismo en Alemania estaba perdiendo fuerza, abriendo así el paso para la entrada de nuevos movimientos. Se necesitaba un movimiento más revolucionario. El Expresionismo ya luchaba en contra de la sociedad burguesa, la industrialización y la máquina pero su reacción ante esto era de una manera individual, es

[42] Véase "Teatro de agitación". Pavis, p. 472.

decir, se preocupaba por el hombre como individuo y no como masa. Acerca de esto comenta Piscator

> [...] Nos atropelló una nueva invasión de sentimientos por parte de los dramaturgos de superhombre -los expresionistas- . Por supuesto, también esta dramática era una revolución: pero una revolución del individualismo. El hombre, el individuo, se encabrita ante el Destino. Llama a los otros, a los hermanos. Quiere el amor de todos para todos, la humildad de unos ante otros. Esta dramática es poesía lírica dramatizada. En la confusión de la guerra -que en el fondo era la guerra de las máquinas contra la sangre humana-, abriéndose paso a través de la negación, volvía a buscar el alma del hombre. Así pues, esta dramática era, en el fondo, reaccionaria, una reacción contra la guerra, pero contra su colectivismo, en favor de la reencontrada idea del Yo y de los elementos culturales de la preguerra".[43]

Ahora el país había sufrido una guerra y se necesitaba un teatro que respondiera de manera más directa y menos abstracta a esa situación, surgió así el Teatro Político.

Este tipo de teatro, como su nombre lo indica, se ocupa de la política, la agitación y la propaganda. Estaba dirigido al proletariado buscando despertar la conciencia de la clase obrera hacia las injusticias que sufría por parte de la gente que tenía el poder político y económico en sus manos, es decir, la burguesía.

Para poder hablar acerca del Teatro Político alemán es necesario hablar acerca del director más representativo de este movimiento: Erwin Piscator (1893 - 1966) y su libro llamado "El Teatro Político" donde habla acerca de su vida y sus experiencias en el teatro.

Piscator ya estaba en contacto con el teatro desde antes de la Primera Guerra Mundial. Fue enlistado por el ejército durante la guerra y esta experiencia, como lo dice en su libro, cambió por completo las ideas que tenía acerca del teatro y el arte en general.[44] Para Piscator hacer arte no era un fín sino un medio, un medio para llegar a un fin, la política. Veía el teatro como un medio político, propagandista y educador.[45] Él puso el arte al servicio de la política. Usó al teatro como un medio de propaganda y agitación, buscaba llevar a la reflexión y a la acción a la clase obrera, a las masas. Estas ideas acerca de un teatro dirigido a educar y hacer reflexionar al proletariado de Alemania junto con los avances técnicos para el teatro que ya habían surgido con anterioridad como la introducción de la luz eléctrica en los escenarios, la plataforma giratoria y el surgimiento del cine ayudaron a Piscator para la creación de una nueva forma de hacer teatro.

---

[43] Piscator, p. 25.
[44] Véase Piscator, Capitulo 1, pp. 11- 27
[45] *Ib*. p. 26.

En 1920 Piscator formó el Teatro del Proletariado donde creó un programa en donde hablaba acerca de las intenciones e ideas que iban a ser la base de ese teatro.[46] Ideas acerca del texto, el actor, el público y el estilo que luego desarrollaría a través de los años.

En este programa, Piscator propone un teatro en el que los textos pueden ser cambiados y modificados ya sea introduciéndoles prólogos y epílogos o cambiándolo como sea necesario para servir al fin político que se persiga en ese momento. Aprueba el uso de nuevas técnicas y estilos siempre y cuando sirvan como dice él "para fines revolucionarios". En cuanto al actor debe convertirse en la materialización de la idea comunista y proletaria. El actor debe estudiar y crear su papel no desde las características externas del personaje sino desde el interior. Debe de profundizar y encontrar el contenido político, social y espiritual del personaje.

El estilo al igual que el texto, la actuación y los demás elementos deben estar dirigidos en conjunto hacia lo que se llama "la nueva Sachlichkeit" que Piscator define en su libro como lo que está al servicio de una cosa. Ahora todos los elementos del teatro debían servir a la política, al comunismo. [47]

El Teatro del Proletariado (1920-1921) solo duró un año, pero Piscator siguió trabajando en la búsqueda de un teatro político en el Teatro Central (1923-1924), después en la Volksbuhne o teatro del pueblo (1924-1927), y en el Teatro Piscator (1927-1930).[48] Creó diferentes montajes y fue adquiriendo mayor conocimiento y experiencia, lo que le permitió aclarar y mejorar sus propuestas.

Para hacer llegar su mensaje, Piscator utilizó en los diferentes montajes que hizo a través de su vida una gran variedad de recursos. En su libro "El teatro político" Piscator hace comentarios acerca de éstas obras y los recursos que utilizó en algunas de ellas. A continuación enlistaré estas obras y lo que comenta Piscator acerca de los recursos usados en cada una de ellas:

"El día de Rusia"

Picator explica que en este montaje

> La decoración era un mapa que exponía a un tiempo la situación geográfica y la significación política de la escena. Esto ya no era una simple decoración, sino también plano social, político geográfico y económico. Cooperaba con la

[46] Piscator, Capítulo III, pp. 36 a 38.
[47] *Ib*. p. 40.
[48] Véase cronología, *Ib*. p. 27

representación. Intervenía en el acontecimiento escénico, era una especie de elemento dramático. Con esto apareció un nuevo momento en la representación: el pedagógico.[49]

"Banderas"

En este montaje Piscator utiliza por primera vez proyecciones cinematográficas. Acerca de uso que se dio a éstas comenta

> Un medio escénico establecido para ampliar el asunto más allá del escenario y para aclarar los fondos de la acción, me pareció un arabesco interesante, siendo necesarios algunos años de trabajo práctico para reconocer, que los rótulos, crecidos cinco años antes menos felices, eran lo más importante en esta representación.[50]

"Olas de tempestad"

En este montaje Piscator avanzó mucho en cuanto a la técnica de el uso de la película ya que fue la primera vez pudieron hacer las impresiones de película especialmente para la obra. Comenta Piscator que gracias a esto "Se fortalecía el carácter dramático del suplemento cinematográfico. De este modo, la función de la película se agudizó y no dejó de influir en la elaboración práctica del asunto de la obra, de estructura tan enrevesada".[51]

"Balanceo en alta mar"

En "Balanceo", se dio a las proyecciones una nueva función. Piscator explica

> Su función aquí era proporcionar el ambiente, los grandes acontecimientos sociales y políticos, por medio de dibujos de Jorge Grosz. La acción se desarrollaba en un espacio rodeado por tres grandes pantallas, sobre las cuales se proyectaban los cuadros correspondientes a cada escena (Al principio quise armar estas tres pantallas en forma de prisma y colocarlas sobre una base giratoria.) También en la trvavesía de "Balanceo en alta mar" emplee la película, no solo como ilustración, sino para interpretar plásticamente las calenturientas fantasías rimbaudianas.[52]

"Eh que vivimos"

En este montaje, Piscator trata de crear un escenario que expresara plásticamente lo que Toller, el autor de la obra plantea en la obra cuando elige y distribuye los lugares de la acción. Este escenario tenía que ser

---

[49] *Ib*. p. 40.
[50] *Ib.* p. 45.
[51] *Ib.* p. 74.
[52] *Ib*. p.79.

> Un armazón con diversos pisos, con muchos y diversos escenarios superpuestos y contiguos, que diera una impresión plástica de orden social. Según el proyecto, este armazón escénico debía aparecer ante el espectador como una gigantesca pantalla por la cual corriera la introducción cinematográfica.[53]

Piscator trató de crear una unión perfecta entre película y teatro ya que en el momento que este prólogo cinematográfico desembocaba en la escena dramática, debía abrirse en el lugar receptivo, el escenario cuadrado correspondiente Para lograr esto habían proyectado un aparato movido por una palanca, mediante la cual cada telón parcial –armado a modo de bastidor- podía rodar hacia delante y hacia atrás a lo largo de unas correderas.[54]

"Revista de la Revuelta Roja"

Para este montaje Piscator pensó que debían hacerse variaciones sobre el mismo ejemplo, por esto era necesaria la diversidad. El ejemplo tenía que ponerse a hablar con el espectador, conducir a preguntas y respuestas, amontonarse -había que presentar un redoblar de ejemplos-, ser lanzado a la escala de los números ... Y esto empleando sin escrúpulo alguno todas las posibilidades: música, canto, acrobacia, dibujo rápido, deporte, proyección, cine, estadística, escenas dramáticas, alocución.[55]

Acerca de la función de la música comenta

La música tenía un cometido de especial importancia ... Haciendo así de la música no una ilustración o preparación, sino la continuación independiente y consciente de la línea política: música como medio dramático.[56]

"A pesar de todo"

En "A pesar de todo" utilizó fotografías auténticas de la guerra, de la desmovilización, de un desfile de todas las casas reinantes de Europa, etc. Las fotografías mostraban descarnadamente la atrocidad de la guerra. Ataques con lanzallamas, montones de hombres despedazados, ciudades ardiendo.[57]

---

[53] *Ib*. p. 149.
[54] *Ib*. p. 149.
[55] *Ib*. p. 60.
[56] *Ib*. p. 61.
[57] *Ib*. pp. 60 a 65.

Piscator explica cómo fue el escenario en este montaje

> Como escenario fundamental hice construir un practicable, una construcción en forma de terraza, de piezas irregulares , con una rampa a un lado y por el otro escaleras y descansillos, instalada toda ella sobre la plataforma giratoria del escenario. En sus terrazas, nichos y corredores, dispuse los diferentes escenarios. Con lo cual se consigue una unidad de construcción escénica, un desenvolvimiento incesante de la obra como un único río arrollador.[58]

Para Piscator toda la representación fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricas.[59]

"Rasputín"

A continuación transcribiré unos fragmentos que explican cuáles eran los objetivos que tenía Piscator en este montaje

> Lo que yo quería era una máquina escénica giratoria elegante, que funcionaria rápida y silenciosamente y no lo que Alfredo Kerr, no sin alguna razón, designó como "cachazuda tortuga de lona gris". Y esta lona tendida sobre un armazón de acero me inspiró alguna desconfianza (En realidad, no era lona, sino tela de globo, mucho más cara; además, hubo que pintarla de plata por un costoso procedimiento, para que pudieran proyectarse películas sobre ella).[60]
>
> Además del globo, disponíamos de una superficie plana de proyección: era la pantalla, que se desplegaba, al levantar el segmento polar, entre él y la terraza, dejada al descubierto. También volví a utilizar, como lo había hecho en "Eh, que bien vivimos!", la gasa tendida como pantalla delante de la escena, añadiendo además el llamado calendario.
> Este calendario era una pantalla de dos metros y medio de ancho y tan alta como la embocadura del escenario, tendida sobre el marco de éste; podía ser movida con facilidad hacia adelante y hacia atrás sobre el lado derecho del marco del escenario. Su nacimiento se debió a la imposibilidad de dominar el amplio material de esta escenificación, con los medios puramente escénicos. Precisamente, los muchos acontecimientos políticos y militares que desempeñaban en la obra una función dramática, requerían un instrumento especial que me permitiera incorporar a la representación todos esos momentos con la mayor simultaneidad posible. El calendario era, por decirlo así, un cuaderno de noticias en el que documentábamos, de pasada, los acontecimientos del drama; hacíamos observaciones, nos dirigíamos

[58] *Ib*. p. 65.
[59] *Ib*. p. 65.
[60] *Ib*. p. 165.

> al público, etc. Para lograr aquí también la continuidad proyectamos el texto de un letrero sin fin que corría de abajo a arriba, proyectado cinematográficamente.[61]

A través de anteriores comentarios acerca de los recursos que Piscator utilizó en sus diferentes montajes podemos darnos cuenta de las grandes aportaciones que dio al teatro. Introdujo el uso de pantallas en la escenografía donde se proyectaban imágenes de cine que ayudaran al público a reflexionar y comprender la situación. El cine no jugaba un papel sólo escenográfico, sino que estaba en estrecha relación con lo que estaba sucediendo en el escenario. Las imágenes se involucraban en la acción de obra, no servían solo como adorno sino que tenían algo que decir acerca de lo que pasaba en la obra. También utilizaba, estadísticas, mapas, rótulos y recortes de periódicos que ayudaran al público a entender sobre la situación económica política y social que se estaba planteando en el montaje.

También cambió la función que tenía la música y la iluminación en el teatro. Ahora no tenían solo un papel de fondo sino que tenían algo que decir y ayudaban al desarrollo de la acción. Los músicos estaban involucrados desde el principio en los montajes, trabajando a la par con el director y los actores en la creación del espectáculo.

Todo estaba dirigido a un mayor entendimiento e involucramiento del público con el espectáculo. Si el público se involucraba sentimentalmente con la obra, no entendía ni reflexionaba acerca de lo que estaba pasando. Piscator no quería llegar a los sentimientos del público, sino a su razón y para lograr esto le quitó al teatro cualquier tipo de realismo tanto en el espacio como en los personajes. Durante las obras se le mostraba al público que lo que estaba viendo no era real, logrando este efecto con acciones como cambiar la escenografía ante los ojos del público o metiendo a un personaje que a manera del coro en las tragedias griegas, narrara la acción.

El texto y la manera de representarlo también estaban dirigidos a crear este efecto de distancia presentando las escenas a veces de manera simultánea, como vistas desde diferentes puntos de vista y no de manera lineal, otras veces la acción de la obra era interrumpida y se mostraban letreros que explicaban o comentaban algo acerca de la acción.[62] Todos estos medios dirigidos a crear un distanciamiento en el público para así lograr un razonamiento de su parte fueron llevados al texto por Bertolt Brecht, quien

[61] *Ib*. p. 167.
[62] Piscator, Capítulo VII, pp. 59-61

trabajó durante un tiempo con Piscator y después teorizó todas estas ideas creando el Teatro Épico.

Piscator buscaba un teatro que estuviera a la par de lo que sucedía, un teatro que por decirlo de una manera estuviera "al día". Para esto tenía que estar informado y tenía que introducir en sus obras todo acerca de las últimas noticias políticas y económicas con cosas como recortes de periódicos, estadísticas, fotos, proclamas, personajes históricos y textos basados en hechos reales que estaban sucediendo.[63] Esto dio las bases para lo que luego será llamado Teatro Documental que es un teatro de información sobre temas generalmente históricos y políticos, con una finalidad crítica y agitadora que utiliza materiales documentales como fotos, películas, artículos de prensa, declaraciones oficiales, documentos y estadísticas y a menudo emplea la forma de proceso jurídico o de la investigación y la técnica del "collage".[64]

El espacio escénico también sufrió grandes cambios a raíz de Piscator. Ya no era algo plano separado del público por una "cuarta pared" imaginaria, sino que ahora el público pasaba a formar parte del espectáculo. Ya no era un solo escenario sino que empezó a utilizar escenarios múltiples en los que se presentaban diferentes escenas, cada una ejemplificando de manera distinta la situación que se quería plantear, esto permitía al público entender el mensaje de una mejor manera ya que viendo una situación desde diferentes puntos de vista tenían mayor información para juzgar y entender lo que estaba sucediendo en el ámbito social y político. También le dió mayor profundidad al escenario usando distintos planos tanto hacia adelante como hacia atrás.

Piscator logró el mayor desarrollo de sus ideas con la formación del Teatro Piscator (1927) . Él soñaba con

> "Algo así como una máquina de teatro de la perfección técnica de una máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sin número de cabinas cinematográficas, con instalaciones de altavoces, etc. Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos."[65]

Trazó junto con Walter Gropius planos para la construcción de un nuevo edificio teatral que respondiera y sirviera para la materialización de sus ideas acerca del teatro, este

---

[63] Piscator, Capítulo VII, pp. 59-61
[64] Genoveva Dieterich, Diccionario del teatro, Alianza Editorial, Madrid, 1995.
[65] Piscator, pp. 122, 123.

edificio nunca se construyó pero formó un estudio que cumpliría las funciones de un laboratorio. Ahí se experimentaría cualquier nueva propuesta, sería un lugar donde todos los que formaran este estudio trabajaran como una colectividad y donde el plan de estudios sería adaptado según las necesidades de cada montaje.[66]

La primera obra que representaron fue ¡Eh, que bien vivimos! , con ella Piscator alcanza según palabras de Maynez, la culminación de su estilo.[67]

Piscator fue el gran creador alemán de teatro de tipo político. Gracias a él, el teatro tuvo un gran avance ya que introdujo en el teatro elementos nuevos como el cine. Piscator niega tener algún contacto con el Expresionismo, en su libro llega a rechazar el uso de cualquier elemento expresionista. En realidad, yo creo que sí utilizó recursos e ideas que ya el Expresionismo utilizaba pero lo que él hizo fue usar algunos de esos recursos de manera distinta. Por ejemplo: tanto los artistas expresionistas como Piscator rechazan a la burguesía y al teatro de tipo burgués pero los expresionistas lucharon contra esto de una manera mucho más idealizada y subjetiva ya que planteaban (lo que se podría ver como un lindo sueño) el surgimiento de un hombre nuevo, mientras que Piscator lucha contra la burguesía de una manera mucho más directa, la política.

Existen otros elementos que Piscator utilizaba y el Expresionismo también, como los personajes sin psicología, que "son" a causa de sus relaciones sociales, la estructura del texto a manera de episodios, el uso del coro, fomentar la conexión entre el público y el espectáculo y el uso de recursos como la pantomima, la acrobacia, entre otros.

Pienso que Piscator no rechaza el Expresionismo en general sino la manera tan subjetiva que el Expresionismo había utilizado para su revolución y como ya lo había comentado, el individualismo de éste. Pero, como sucede generalmente en el arte, no acaba una tendencia totalmente en cierto punto y comienza otra totalmente nueva en el punto en que la anterior terminó, sino que las cosas van cambiando y evolucionando. La intención de Piscator fue mirar desde una nueva perspectiva las tendencias que se usaban en ese momento: el naturalismo y el Expresionismo, dándoles un propósito mucho más moral y social.[68]

---

[66] Piscator, p. 124.
[67] Eduardo García Maynez, Los maestros del teatro alemán contemporáneo, Teatro de la Universidad de México, México, 1965.
[68] Styan, p 130.

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en los ejemplos que aparecen en el libro de Brugger sobre los comienzos de Bertolt Brecht:

> En sus comienzos dramáticos, Brecht se inspiró en la modalidad imperante de ese entonces: el Expresionismo. Así son expresionistas sus primeras piezas Baal (1918), Tambores en la noche (1919) y En la selva de la ciudades (1921-1924). Pero en el fondo fue ya un Expresionismo al revés, pues según apuntaría Bert Brecht más tarde: El estudiante de ciencias naturales se sintió repulsado por la dramática típica de su época con el grito de ¡oh hombre! En Baal que en su estreno de 1923 motivó un escándalo teatral, el protagonista aparece como un personaje exaltado y cínico a la vez, un hombre que vive plenamente la vida, mitad Pan y mitad Fauno, sin ninguna consideración por los demás. Es el ser humano que conoce la exaltación lírica a la par que las necesidades más elementales de la existencia humana. Aquí el Expresionismo, con sus seudosoluciones no realistas es llevado al absurdo con la insistencia en los aspectos exclusivamente viles y repugnantes de la vida. Pero se trasluce también la ruptura definitiva del autor con las formas de vida burguesa en que se había criado él mismo. En Tambores en la noche fustigó igualmente el egoísmo de personas que en plena época de posguerra y en medio de la miseria aguda trataban de vivir lo mejor posible. Los acontecimientos giran alrededor de Kragler que vuelve de la guerra convertido en espectro de sí mismo, y encuentra que su novia se ha comprometido con otro hombre. Para recuperarla –y Brecht hace vislumbrar que el fin no compensa los medios -, Kragler traiciona a la Revolución que ofrece el trasfondo de una acción donde ninguna cosa se toma en serio. Aparece ya un anticipo del efecto de distanciamiento cuando Brecht recomienda la colocación de algunos letreros con dichos como éstos: "Dentro de su pellejo cada cual es el mejor de todos" y "No miréis con los ojos saltones de puro romanticismo". En la selva de la ciudades ofrece una visión igualmente pesimista que va acompañada ya de un más pronunciado estudio de la realidad y de las lacras de la vida social. Obsérvase en ella otro procedimiento típicamente brechtiano: la inclusión de trozos tomados de otros autores: en este caso, versos de Rimbaud,

mientras en La ópera de dos centavos transcribirá trozos de Villon en traducción alemana de H.L Ammer.[69]

A través de estos comentarios acerca de tres obras de Brecht podemos darnos cuenta de cómo el tomó lo ya existente (el Expresionismo) y empieza a introducir nuevos elementos como los letreros, dejando claro el hecho de que no acaba una tendencia y comienza otra sino que todo va cambiando y evolucionando, y cada artista introduce su propia perspectiva a la obra de arte.

[69] Brugger, pp. 111, 112