

# Un acercamiento a la *verdad* del expresionismo\*

**Jimmy Daccarett**

Actor y director



*Todo lo que no es visible es verdadero*  
Iliá Kabakov

Siempre me ha parecido interesante la recurrente discusión sobre qué es la *verdad* en el teatro. Muchos sostienen todavía que esa verdad está relacionada con las exigencias de una actuación realista: el actor, a través del *si mágico*, en-carna al personaje, es decir, lo revive, imitando su psicología, su forma natural de hablar, sus gestos cotidianos. Pero las experiencias teatrales del siglo XX han demostrado que no sólo la reproducción fotográfica de la vida real es sinónimo de verdad en el escenario.

Vakhtangov, discípulo de Stanislavski y primer director de la compañía judía Habima, en oposición a los postulados de su maestro, dice: *El arte del teatro no es la verdad de la vida. Es la verdad de teatro que hace experimentar al espectador sentimientos verdaderos.*<sup>1</sup> La verdad, entonces, no depende de la imitación más o menos exacta que hace el actor del mundo real sino del grado de verosimilitud que alcanza su ejecución, ajustada a una determinada propuesta escénica. En otras palabras, la verdad en el tea-

tro no es propiedad de ningún estilo.

Mi constante interés, como director y como docente, por una actuación intensa, expresiva, simbólica y *teatral*, pero realizada por el intérprete con absoluta sinceridad, me conectó con ese imaginario del **expresionismo alemán** que todos tenemos. Intensidad emocional, rostros y cuerpos deformados, gestos cargados de significación, movimientos coreografiados, gritos guturales, quiebres abruptos, espacios irreales, contrastes de luz y sombra, son parte de una verdad percibida por un artista de principios del siglo XX, una verdad que rompe con aquella que, durante esos años, se considera como la única posible: la dramaturgia basada en el modelo aristotélico, la puesta en escena ilusionista y el realismo en la actuación.

El acopio de información dispersa, vaga y muchas veces contradictoria, reveló que no existe una teoría definida sobre el expresionismo. Por lo tanto, esta investigación intentó acercarse a la *verdad* del teatro expresionista alemán y organizar una

teoría coherente que pueda ser aplicada a una puesta en escena. Para lograr este objetivo no sólo recurri al material escrito y visual que hay sobre el tema, sino también a la experimentación escénica con alumnos de la Escuela de Teatro Facetas **La muerte de una muñeca** del austriaco post-expresionista Ferdinand Bruckner, y me permitió extraer, comprobar y establecer algunos conceptos esenciales del expresionismo. La segunda experiencia consistió en el montaje de **Roberto Zucco** del francés Bernard Marie Koltès, realizado el 2002, y sirvió para descubrir la vigencia de los postulados expresionistas sobre un texto contemporáneo. A esto se suman, la reciente experiencia de montar **Madame de Sade** de Yukio Mishima, realizada el 2003 con alumnos de la misma escuela, y que relacionó las propuestas expresionistas con las del Teatro Nô japonés; y el montaje profesional de **Las presidentas** del austriaco contemporáneo Werner Schwab, estrenado en Matucana 100 el primer semestre del 2004 con financiamiento del Fondart.

\* Memoria de Título para optar a la Licenciatura en Actuación, Escuela de Teatro U. C.

1. Guerrero Zamora, Juan, *La imagen activa y el expresionismo dramático*, Editora Nacional, Madrid, 1955, p. 8.

## ¿Qué es el expresionismo?

Como muchos estilos, el expresionismo ha existido a lo largo de toda la historia de la creación artística, aunque en pequeñas dosis o en casos aislados. Aquí nos referimos al expresionismo como cualidad estética que se ha manifestado previamente en el arte rupestre, egipcio, griego arcaico, gótico, barroco y romántico. Pero el expresionismo, como movimiento artístico, recién se constituye en Alemania entre 1905 y 1925 aproximadamente (sus límites son variables en las distintas expresiones del arte) y es considerado una de las primeras corrientes vanguardistas del siglo XX.

Términos como *expresar*, *expresión* o *expresivo* forman parte de nuestro vocabulario. Podemos buscarlos en un diccionario o, incluso, definirlos con nuestras propias palabras, y seguramente nos acercaremos a lo que es el expresionismo como concepción del arte. Por ejemplo, *expresar* viene del latín *expressus* o *exprimere*, que significa exprimir, declarar, manifestar. En teatro, la *ex-presión* se define como *una exteriorización, una evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior al exterior.*<sup>2</sup>

Toda creación artística es, antes que nada, un acto expresivo, es decir, es una manifestación de las percepciones del sujeto. Ocurrió con el hombre primitivo, ocurre con el niño. Tenemos *expresión* antes que dominio del color, de la palabra o de cualquier técnica. El hombre siente y su arte es el testimonio de lo que ha sentido, es la explicación de su alma. Pero

la forma en que se siente o se entiende de la realidad es determinante.

El realismo toma como punto de partida lo que percibe a través de los sentidos. Observa al hombre dentro del mundo de su experiencia exterior, registrando sus reacciones como lo haría un científico. Propone, entonces, una imitación de esta realidad buscando la máxima objetividad, o lo que entiende como tal. Sin embargo, al considerar los rasgos exteriores, el realismo muchas veces olvida lo que está detrás de los fenómenos materiales,



Foto 1: Carolina Pizarro y Norma Álvarez, foto 2: en Fabián Cordero y Deissy Hidalgo **La muerte de una muñeca** de Ferdinand Bruckner. Director: Jimmy Daccarett, Escuela de Teatro Facetas, 2001.

olvida que el hombre es cuerpo y espíritu. Por lo tanto, sólo se preocupa por la *realidad aparente* de las cosas.

En oposición al realismo, al arte expresionista le parece necesaria la captación relativa o subjetiva del mundo. Pero considera que ésta es insuficiente. Por eso, aunque no busca la objetividad científica del realismo, si se interesa por recuperar la **objetividad poética**. Ya en nuestro lenguaje cotidiano encontramos una forma expresionista cuando hablamos, por ejemplo, de *el mar traicionero*, *el día triste* o *la noche movida*. El sujeto quiere expresar, de la manera más objetiva posible, cómo ha sentido el impacto provocado por un

la idea o la esencia de las cosas. El expresionismo asume este mundo como *su* realidad. Kasimir Edschmid, autor de algunos manifiestos del expresionismo, dice: *Ya no vale más la cadena de los hechos: fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre. Ahora existe su visión. Los hechos tienen significación sólo en tanto que, obrando a través de ellos, la mano del artista toca aquello que está detrás de los mismos. Ve lo humano en las prostitutas, lo divino en las fábricas...*<sup>3</sup>

El expresionismo quiere mostrar la realidad tal como se refleja en la **visión del alma**, con fuerza y sin consideraciones, con pasión y sinceridad.

2. Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, p. 207.

3. Citado por Modern, Rodolfo, *El expresionismo literario*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1958, p. 35.

*El mundo comienza en el hombre*<sup>4</sup>, señala el poeta y dramaturgo expresionista Franz Werfel. La realidad debe ser creada por nosotros, porque sólo dentro de nosotros está la imagen del mundo<sup>5</sup>, dice Edschmid. Ante la decadencia de la sociedad de principios del siglo XX, el expresionismo apoya la creación de una nueva realidad: distinta de la realidad externa, pero su causa y efecto a la vez; atormentada y deformada, como resultado de la visión interna del artista, pero única y propia.

A partir de este primer acercamiento, podemos sostener que el expresionismo alemán es la primera renovación teatral a gran escala del siglo XX, porque reúne a toda una generación de dramaturgos y directores cuyas ideas y experimentos serán repetidos o desarrollados por las posteriores vanguardias del teatro y, por lo tanto, se constituyen en la base de una nueva estética.

### La estética semántica

El camino hacia la estética expresionista nos obliga a revisar previamente las distintas problemáticas sociales que dan origen al movimiento. En primer lugar, el triunfo de una burguesía cómoda, hipócrita y vacía, que se funda en el materialismo, el individualismo, la estrechez nacionalista, las diferencias de clase, la falta de espiritualidad, la moral rígida y pacata, la cultura fosilizada y el arte complaciente. A esto se suman un Estado todopoderoso y un sistema económico capitalista, que esclavizan y aniquilan al hombre con la indus-

trialización creciente, el predominio de la máquina, la multiplicación del proletariado y el caos de la gran metrópoli. Finalmente, el estallido de la Primera Guerra Mundial con sus imágenes de destrucción y muerte. Todo esto empuja al hombre a un estado de angustia, donde se pregunta por el sentido de la existencia y por la ausencia de Dios.

De esta crisis social y espiritual, surge un conflicto entre generaciones: el hijo, símbolo de una juventud con ansias de libertad y renovación, se enfrenta al padre, representante de la burguesía, encarnación de la ley opresora y del destino inamovible. Aquí aparece el mensaje principal del expresionismo: el desprecio profundo hacia el burgués, el padre, el *hombre viejo*, exige el nacimiento de un *hombre nuevo*, que implica la vuelta a los valores verdaderos, la búsqueda de una mayor espiritualidad y el reencuentro integral del hombre consigo mismo, con el otro, con el universo y con Dios. Pero para que este nacimiento suceda es necesaria una transformación (*wandlung*) al interior de cada uno.

El primer paso en este proceso es el *desenmascaramiento* del hombre. En un mundo que está en ruinas, el hombre aparenta ante sí mismo ser lo que no es, con el fin de autoengañarse, de evitarse un cuestionamiento profundo de su realidad externa e interna. El grito (*schrei*) expresionista surge de la íntima necesidad de destruir las múltiples capas con las que el hombre oculta su alma, hasta que ésta es absorbida por la masa y desaparece tras los convencionalismos de la vida social. El

grito se mueve entre la alienación y la liberación. En el momento decisivo en que se pasa de una a otra, ocurre la transformación al *hombre nuevo*. En la estridencia enajenada del grito, la bajeza de la criatura terrenal se mide con la superioridad del alma humana. Esta problemática determina las oposiciones fundamentales del expresionismo: **materia y espíritu, apariencia y esencia, mentira y verdad**, las cuales se resumen en la lucha del hombre por liberarse de la inercia, del destino, de la muerte.

El dramaturgo Elmer Rice, representante norteamericano del expresionismo, dice: *Una radiografía no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela la estructura interna de ese objeto como ninguna fotografía podría hacerlo*.<sup>6</sup> La **fotografía** es la imagen externa del objeto, su apariencia, su parte visible y material. Por lo tanto, se capta de manera conciente, y se vincula con el deber y el hacer dentro de la sociedad. La **radiografía** es lo que permanece invisible tras la apariencia del objeto, es el espíritu, la idea, la esencia. Se revela a través de lo inconciente y lo intuitivo. Al desprenderse de las capas sociales, muestra el ser sensible y auténtico. Entre la fotografía y la radiografía hay un conflicto constante. La revelación radiográfica lucha por emerger y sustituir a la apariencia externa, por expresarse a través del cuerpo, pero la materia se resiste a darle su lugar al espíritu.

Para reflejar estas oposiciones fundamentales, la lógica y la causalidad no sirven. Entonces, el hombre recuerda que, en el fondo de su

4. Citado por Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, p. 401.

5. Citado por Monner Sans, José María, *Introducción al teatro del siglo XX*, Editorial Columba, Buenos Aires, 1954, p. 67.

6. Citado por Guerrero Zamora, Juan, op. cit., p. 15.



Fabián Cordero en *La muerte de una muñeca* de Ferdinand Bruckner.



Alex Corvalán, Carolina Pizarro y Milton Escobar en *La muerte de una muñeca* de Ferdinand Bruckner. Director: Jimmy Daccarett, Escuela de Teatro Facetas, 2001.

ser, está ese germen de locura que no tiene que ver con la confusión sino con sobrepasar la razón y descubrir una forma única y particular de percibir las cosas. El expresionismo le da predominio a la arbitrariedad de lo inconciente, a la lucidez de la intuición, al delirio de la inspiración, a la fuerza vital de los instintos, al arrebato de la improvisación, a la capacidad inagotable de la imaginación. Los temas del sensualismo, la religiosidad, el sueño, el tenebrismo y la

magia, así como el interés por el mundo del niño, del primitivo y del loco, se relacionan con esta nueva percepción del mundo. En el fondo, se redescubre la libertad absoluta como la cualidad esencial del arte.

El hombre ya no es objeto sino sujeto, recobrando los derechos que el positivismo científico del siglo XIX le había quitado. El Yo se convierte en universo y el universo en Yo. El expresionismo afirma la actitud del *Yo espiritualmente activo*.<sup>7</sup> Se impone el concepto de *necesidad interna*, propuesto por Kandinsky, donde la estructura libre y autónoma reemplaza a la composición de acuerdo a la naturaleza o *necesidad externa*. Por eso, el expresionismo trabaja con el lenguaje de las imágenes. No se basa en la representación mimética de los objetos sino en los signos que se desprenden de ellos y se convierten en la *expresión* de la experiencia íntima del sujeto. De esta forma, propone un nuevo modo de configuración artística: la *estética semántica*.

El realismo tiene un respeto por el plano A de la realidad exterior. El expresionismo, en cambio, sustituye ese plano A real por un plano A imaginado. Aquí la acción, entendida como el argumento y su traducción escénica, es una imagen o un sistema significante. Esta imagen está determinada por las esencias semejantes entre el plano real y el plano imaginado y no por sus apariencias, que son distintas. Se establece, entonces, de una forma velada y sugerente, un principio de identidad entre lo visible y lo invisible. Como dice el pintor Franz Marc, se trata de un *resurgimiento en*

*un lugar distinto*.<sup>8</sup> La transfiguración de lo real se impone como la verdad del arte expresionista. En el proceso de la transfiguración, la imagen sustituyente se pone en actividad y adquiere vida propia. Esta imagen activa se aleja cada vez más del plano real sustituido, independizándose de él y reemplazándolo por un correlato emocional más intenso y sincero. Así, el plano real queda *expresado* de una manera más compleja que si se hubiera *imitado* directamente.

En el expresionismo, el mundo dramático se crea a partir de la visión interna del artista frente a una determinada realidad. Es una proyección de su alma y, por lo tanto, está sustentado por la energía viva de su sensibilidad. Además, queda liberado de varias ataduras: lo particular se universaliza, lo temporal se proyecta hacia lo eterno y lo espacial se vuelve omnipresente. Este mundo creado o *imaginario* se acepta como un universo posible, porque, aunque no se parezca a lo que conocemos, está sostenido por la verosimilitud. Es un mundo que tiene su propia estructura, su fundamento, sus leyes, y si nos ajustamos a ellas, podemos llegar a comprenderlo. Lo inconcebible, lo inesperado, lo incomprendible, adquieren significación dentro de este mundo cerrado y autónomo, que, aunque se presente caótico y distorsionado, es absolutamente armónico.

El expresionismo construye este imaginario a través de múltiples procedimientos artísticos: *síntesis, abstracción, simbolización, estilización, amplificación, deformación y fragmentación*. El mundo dramático apa-

7. Bablet, Denis, "L'expressionnisme a la scène", En: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, p. 193.

8. Citado por Muschg, Walter, *La literatura expresionista alemana*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1972.

rece como una creación artificial, es decir, como un todo que sólo es posible en el espacio del teatro, pero que es auténtico porque es un reflejo semántico de la realidad. Esta idea cruza el desarrollo teatral del siglo XX, generando dramaturgias y puestas en escena que ya no refieren la vida real como tal, sino que, a partir de ella, configuran mundos independientes que están determinados por la visión personal de los autores o los directores.

### El actor creador

El expresionismo rechaza la imitación realista y el juego psicológico. Paul Kornfeld, dramaturgo y autor de manifiestos expresionistas, dice: *¡Que el actor se libere de la realidad, que haga abstracción de los atributos de lo real para ser sólo el representante de la idea, del sentimiento o del destino!*<sup>9</sup> Por lo tanto, el actor expresionista asume el rol de *revelador*, es decir, realiza un movimiento del interior al exterior. No refleja la apariencia del hombre sino que exhibe su esencia. No encarna la psicología del personaje sino que descubre su alma a través de su cuerpo.

El actor crea a partir de su propia experiencia del destino que debe reflejar, no del recuerdo de lo vivido o lo observado. Kornfeld lo resume así: *Si debe morir en escena, que no vaya antes a un hospital para aprender a morir ni a un cabaret para ver cómo hace uno cuando está borracho. Que se atreva a abrir los brazos en cruz y a*

*hablar como jamás lo haría en la vida cuando llegue a un pasaje exaltado, que no sea un imitador y que no busque sus modelos en un mundo ajeno a sí mismo.*<sup>10</sup> Por lo tanto, es necesario que rompa con todas las ataduras de la lógica y se deje arrastrar por el flujo emocional de su inconciente, por los impulsos de su instinto, por su imaginación libre y creadora, en resumen, por su visión interna de las cosas.

Entonces, el actor hace un *arte de confesión o autorrevelación*, ya que al sumergirse en las oscuras profundidades de su Yo, exhibe sus estados internos en una transposición simbólica que expresa las características del personaje y los momentos esenciales de la acción. Aunque el personaje resultante es una construcción autónoma, puede decirse que el actor expresionista siempre se interpreta a sí mismo, porque su material no proviene del exterior sino de su interior. De esta forma, su visión interna se impone en escena y es asumida por los espectadores como una *verdad revelada*.

Alejada del realismo, la expresión del actor queda liberada de la naturalidad cotidiana y, a cambio, recurre a la convención de la *teatralidad*. Kornfeld dice: *Que no tenga vergüenza de actuar, que no reniegue del teatro, que no busque simular una realidad que no podrá jamás representar perfectamente.*<sup>11</sup> El actor, entonces, nunca debe negar el hecho de que está actuando. De esto se deriva una contraposición interesante: el actor

revela su Yo con autenticidad, pero, al mismo tiempo, se oculta tras una *actuación teatral*. En este sentido, el actor construye al personaje de un modo artificial, como si éste fuera un dibujo o una escultura escénica, pero siempre lo dota de vida. A través de este personaje *vivido fabricado*, el actor expresa el universo creado por su alma con una pasión absoluta y al límite de la cordura.

De esta manera, el actor expresionista se transfigura interiormente, llevando su ejecución a un estado *extático*. La palabra *éxtasis* viene del griego *ékstasis* y significa *colocar afuera a partir de*. Es un estado del alma embargada totalmente por un sentimiento y ajena a cualquier otra cosa. El éxtasis tiene que ver con el trance, la hipnosis, la alucinación, la embriaguez, la sublimación, el paroxismo. Es un estado de elevación del espíritu por sobre la materia, una unión del alma humana con Dios. Pero en este estado de éxtasis, el actor debe tener un control absoluto de sí mismo en la escena. Entonces, tenemos que hablar de un actor en *éxtasis controlado*.

Para entrar en el estado extático, el actor busca la verdad emocional absoluta, que sólo alcanza mediante la experiencia subjetiva. Así lo explica Edschmid: *No unos sentimientos falsificados, sino tan sólo su emoción lo guía. Sólo entonces puede avanzar y aproximarse al éxtasis absoluto.*<sup>12</sup> Los principios básicos son de espontaneidad, inmediatez e intensidad. El éxtasis ayuda al actor a ir más allá

9. Kornfeld, Paul, "L'homme spirituel et l'homme psychologique", en: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1984, p. 357.

10. *Ibid.*, p. 357.

11. *Ibid.*, p. 357.

12. Citado por Innes, Christopher, *El teatro sagrado*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1995, p. 57.

de sí mismo para autorrevelarse y transfigurarse completamente. El actor se convierte en un místico, un chamán, un médium, un poseído, retornando a ese estado de exaltación espiritual de la religiosidad primitiva, que transita entre la liturgia y la barbarie. En este proceso, el actor hipnotiza al espectador, uniéndose con él al compartir la misma experiencia emocional. De aquí, surge un estilo de actuación ritualista.

Esta actuación se organiza en una sumatoria de momentos emotivos que se suceden uno tras otro. El actor parte a un nivel de intensidad emocional tan alto que prácticamente no describe un *crescendo* ni decae en ningún instante. Las emociones sentidas de manera tan intensa hacen que lo subjetivo se vuelva arquetípico, universal, original. El actor encuentra, dentro de sí, las **emociones puras y absolutas**: la pena, la alegría, la rabia, el miedo, la ternura, el erotismo. Pero también puede combinarlas para descubrir otras más complejas. Además, las manifiesta de dos formas opuestas: a través de la contención o de la explosión. La **contención** implica mantener la emoción controlada, retenida y en una constante tensión interior. Por el contrario, la **explosión** es el desborde de la emoción, que se revela externamente con toda su fuerza.

Para darle salida a estas emociones y lograr que el espectador se vea envuelto en ellas, el actor recurre a su visión interna, es decir, a sus imágenes de las cosas. El teórico Elise Richter dice: *Lo que se ve son imágenes lanzadas desde el interior al espacio, como por una linterna mágica. Lo contem-*

*plado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás.*<sup>13</sup> Por ejemplo, la rabia puede ser visualizada internamente como una caída al vacío o el miedo, como una sensación de ahogo. Pero estas imágenes van a necesitar de una *ex-presión* para hacerse perceptibles.

Por lo tanto, la expresividad del actor en su personaje es el resultado de una *puesta en signo* con su cuerpo. De esta forma, el actor modela signos, pero, al mismo tiempo, da la posibilidad de que éstos sean modelados por la libre interpretación del espectador. Kornfeld explica este proceso: *Que el actor piense en la ópera, donde el cantante al morir lanza antes un do de pecho y eso dice más sobre la muerte por la dulzura de la melodía, que si se retorciera y se contorsionara en el suelo, pues la desgracia de la muerte es más importante que su fealdad. El mostrar cómo una persona muere es asunto de experiencia y de una cierta habilidad, pero mostrar la muerte hace un llamado a la creación vivida.*<sup>14</sup> De aquí surge la idea del actor expresionista como un **actor creador**, quizás no el primero en la historia del teatro, pero al menos el primero que se establece como tal dentro de las vanguardias del siglo XX.

Los personajes expresionistas son corporizaciones de ideas, son símbolos portadores de la condición humana. Están determinados por un **arquetipo** que indica su función social, su situación anímica o su destino. Por eso, la recurrente utilización de nombres genéricos: Hombre, Padre, Madre, Cajero, Ingeniero, etc. El arquetipo es el deber y el hacer del

personaje, es el rol, la apariencia, la fotografía. Pero el actor no lo construye desde lo mimético sino desde las imágenes internas y deformadas que tiene del Hombre, de un Padre o de un Ingeniero. Surge de una crítica rabiosa a la sociedad, sus costumbres y sus valores: el personaje que sólo vive *en función* de se niega toda posibilidad de ser.

Por eso, este arquetipo se fisura, se quiebra, se desenmascara para revelar el ser interior del personaje. Es su radiografía, su esencia, su verdad, su confesión. En el fondo, se trata del alma humana, sensible y auténtica, atrapada bajo formas estereotipadas y vacías de sentido, dentro de una sociedad mecanizada y deshumanizante, que grita desesperadamente para liberarse del destino impuesto por su arquetipo. Es una contradicción vital, obligada, asumida y dolorosa. Pero ambas partes, arquetipo y ser interior, están íntimamente relacionadas, son causa y efecto a la vez: la elevación del espíritu tiene que pasar por el abatimiento de la criatura. Y el hombre está al medio.

Para interpretar este aspecto doble del personaje expresionista, el actor recurre a su visión interna del arquetipo y del ser interior que lo conforman. Así, escoge, de manera intuitiva, una imagen para simbolizar cada una de estas partes opuestas. Y, basándose en esas imágenes, crea dos expresividades completamente distintas, que se alternan en un juego de **rupturas o quiebres**. El quiebre implica un desdoblamiento en el actor para pasar de un plano a otro. Pero este cambio no tiene el proceso o la transición del realismo

13. Citado por Modern, Rodolfo E., op. cit., p. 26.

14. Kornfeld, Paul, op. cit., p. 357.

sino que es inmediato, violento y radical. Cada vez que se manifiesta una parte del personaje, la otra desaparece rápidamente, obligando al actor a cambiar de una emoción a otra, a ajustar su voz, su gesto y su máscara al nuevo sentido.

### Las pautas fundamentales

A partir de este concepto del *actor creador*, surgen algunas pautas fundamentales que deben considerarse para asumir la interpretación en una puesta en escena expresionista:

**Uno.** En el oscuro y complejo laberinto de su mundo interior, el actor encuentra los contenidos espirituales, siempre vivos, auténticos y dinámicos, que animan su creatividad. La expresión es la proyección física de esos resortes internos. Es el lugar donde se produce el **encuentro entre lo visible y lo invisible**. El personaje, entonces, no queda conformado por datos objetivos, obtenidos de la observación y el análisis, sino por visiones inconcientes e intuitivas del actor, que buscan develar su alma y, a partir de ella, su expresividad física.

**Dos.** Como no existe el proceso psicológico, el actor elabora una **lógica interna** que sostiene al personaje. Pero no se trata de una lógica intelectual sino emocional. En su fuero íntimo, el actor descubre los engranajes que mueven al personaje. Así, establece una mecánica única y propia, de tal forma que ante un determinado estímulo, siempre va a existir la misma respuesta. Es decir, el actor construye al personaje como un universo cerrado con sus propias leyes. Esta lógica interna puede resultar indescifrable para el espectador, pero éste la asume como algo auténtico.

**Tres.** El actor erradica de su eje-

cución todo lo que sea casual, gratuito, difuso y transitorio. A través de un **dominio corporal absoluto**, incorpora una energía extra-cotidiana, que modifica y realza su presencia escénica. Este control energético, respaldado por un cuerpo flexible, resistente y atento, permite que cada movimiento se depure hasta lo esencial y lo rotundo. En la inmutabilidad está la carga dramática del personaje, que provoca la sumisión del espectador. Por el contrario, los movimientos involuntarios y descontrolados desarmen al personaje, rompiendo la relación mágica entre actor y espectador.

**Cuatro.** La expresividad intensa y exagerada, absolutamente teatral, al borde de lo artificial, es un resultado, no un punto de partida. Sólo los contenidos internos, profundos y auténticos del actor, permiten que esa artificialidad no caiga en la forma vacía. El actor no utiliza su cuerpo para dibujar movimientos sino que cumple esos movimientos, a través de su cuerpo, por la exigencia de su alma. Es ésta quien le da vida a la expresividad física, haciendo que el personaje se constituya en una **artificialidad orgánica**.

**Cinco.** El actor deforma, fragmenta y desarticula su cuerpo para sumergirse en lo grotesco, lo caótico, lo desproporcionado y lo desequilibrado. Pero en este proceso expresivo no llega a una desarmonía absoluta sino a una nueva belleza. Es como descender al infierno para acceder al cielo. La expresividad estilizada y controlada convierte lo deformado en algo puro, ordenado, equilibrado y, finalmente, bello. El actor moldea su cuerpo con absoluta libertad creando esta **deformación armoniosa** que se realza en el espacio y lo organiza, reemplazando muchas veces a la arquitectura escenográfica.

**Seis.** El actor busca más allá del sentido denotativo de la palabra, descubriendo sus sentidos ocultos. Estos sentidos, develados en su fuero íntimo y asociados a imágenes subjetivas, dan la expresividad vócal particular del personaje. Así como esculpe con su cuerpo, el actor también lo hace con su voz, otorgándole a las palabras un sonido casi palpable. De esta forma, su fraseo se convierte en una especie de partitura musical. Esta **musicalidad de la palabra** genera un efecto hipnótico en la voz, que abre una puerta a otro mundo, transformando al actor y seduciendo al espectador.

**Siete.** La intensidad emocional exige que el actor tome conciencia de la **respiración de la emoción** para evitar cualquier tensión física. Para cada emoción básica existe una respiración particular unida a una cierta disposición corporal, ya que *la emoción es un estado orgánico*.<sup>15</sup> Así, el actor descubre, además, *cómo* pasar de manera inmediata y directa de una emoción a otra. La respiración llena el espacio que hay entre las dos emociones distintas. Si el actor no respira la nueva emoción y deja vacío ese espacio, la energía que requiere su ejecución se diluye y el personaje se desdibuja.

**Ocho.** El trabajo expresivo del actor parte de los ojos, ya que a través de ellos se devela el alma del personaje. La mirada conduce, reacciona, comunica. La presencia escénica del actor está en función de la energía de esta mirada expresiva. Si se abandona o se deja neutra, el personaje se desvanece. Tampoco puede ocultarse, porque el espectador necesita de la mirada del personaje para *transportarse* a su mundo. Se exige, entonces, una interpretación frontal,



Foto1: Ana María Pinto, David Miranda, Allison León y Marjorie Cruz, foto 2: Allison León, Marjorie Cruz, Elizabeth Núñez, David Miranda, Inbal Szejr y Ana María Pinto, foto 3: Ana María Pinto, Marjorie Cruz, David Miranda, Allison León y Elizabeth Núñez en **Madame de Sade** de Yukio Mishima. Director: Jimmy Daccarett, Escuela de Teatro Facetas, en Teatro Camino, 2003.

aunque sin romper la cuarta pared, donde esté la mirada siempre presente. Por esto, es fundamental la ejercitación de los músculos oculares, como en el actor oriental.

**Nueve.** A la dramaturgia escrita, se suma una dramaturgia del actor, que completa e ilumina las zonas vacías y oscuras del texto. El actor hace una re-escritura escénica del personaje, según las visiones internas y opuestas que asocia a su arquetipo y a su ser interior. Así, el personaje se vuelve un contenido psíquico, una entidad simbólica, una imagen inconciente. El actor crea, entonces, una dramaturgia propia, un lenguaje escénico, en el que su expresión física y vocal corresponde a un sistema de signos o códigos particulares del personaje, que pueden ser interpretados libremente por el espectador.

**Diez.** El actor está sometido a una tensión dramática constante, provocada por el conflicto entre las dos fuerzas que conviven en el personaje. Estas fuerzas son la inmovilidad terrenal y el deseo de elevación, el cuerpo y el espíritu, el destino y la libertad, la muerte y la vida. En definitiva, es el conflicto entre el arquetipo y el ser interior del personaje. El

primero quiere escaparse, develarse y gritar, mientras el segundo trata de retenerlo, ocultarlo y silenciarlo. El intérprete se mueve en esta oscilación, en este desdoblamiento, cuya manifestación son los quiebres o rupturas, generándose así una actuación por conflicto o contraste.

**Once.** A la dramaturgia del actor, se suma un diálogo interior que le da significación a los silencios de la puesta en escena. En este diálogo del silencio, se devela una tensión dramática, manifestada por la intensidad de la vida interior de los personajes. Aparece lo implícito, lo latente, lo invisible. El silencio es, finalmente, una manera de decir, donde a veces se expresa más que con las palabras. Así como en el diálogo hablado, aquí también hay una alternancia de estímulos y respuestas, que puede darse en la inmovilidad absoluta, apoyada en el juego de las miradas o en la composición espacial de los movimientos.

**Doce.** Cuando un actor entra en estados extáticos o de trance, traspasa y comparte, de manera inconciente, sus contenidos espirituales con los otros actores. Esto mismo ocurre entre actores y espectadores si éstos es-

tán receptivos a la experiencia. Aunque no haya una comprensión intelectual de la dramaturgia del actor, se establece con el espectador una comunión emocional por medio de un estado de trance colectivo. El espectáculo se transforma en una especie de ceremonia o ritual, donde participan por igual actores y espectadores, aunque lo hagan de formas distintas.

Estas pautas o ejes principales de la actuación expresionista son el resultado de un proceso de recopilar información, de extraer y establecer conceptos fundamentales y, sobre todo, de confrontarlos con las experiencias docentes referidas al comienzo. En este sentido, son parte de una teoría, pero también de una práctica teatral, que quiere acercarse a la verdad de un estilo. Digo acercarse, porque evidentemente esta verdad no es aquella que originó y desarrolló el expresionismo en la Alemania de principios del siglo XX, sino una que, partiendo de este legado artístico, le da un soporte a la labor que, como director y como docente, vengo desarrollando desde hace un tiempo.

En otras palabras, se trata de mi *visión interna* del teatro expresionista. ■

15. Bloch, Susana y Maturana, Humberto, *Biología del emocionar y Alba Emoting*, Dolmen Ediciones, Santiago de Chile, 1998, p. 166.