




SOBRE EL ARTE PARA
EL ESCENARIO

PETER BEHRENS

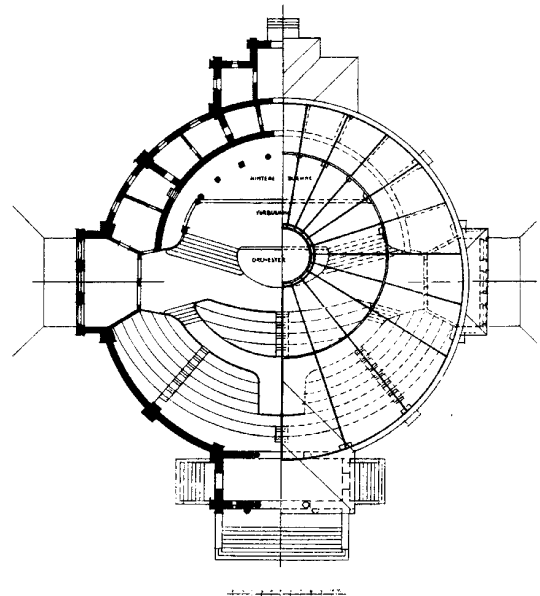
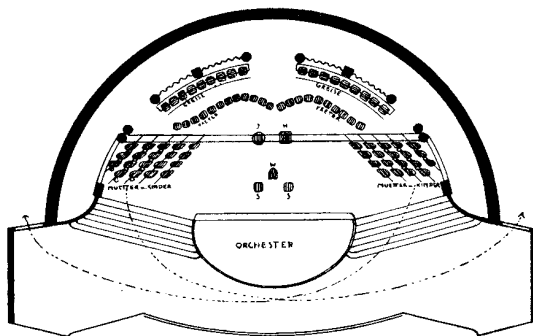
Hoy en día, cuando la conversación gira en torno al teatro, las numerosas opiniones expresadas, conflictivas entre sí, revelan más que un interés casual en el tema. Alternando entre el anhelo y la insatisfacción ante algunas representaciones, las diversas preferencias y críticas expresadas muestran, sin embargo, que no existe un acuerdo en cuanto a la naturaleza esencial del arte que tiene su lugar en el escenario. Uno quisiera ver más espíritu artístico llevado al escenario, pero duda si las bellas artes debieran desempeñar un papel más importante, o si bien el remedio consiste en la restricción, así como en la evasión de las deficiencias decorativas que tradicionalmente han prevalecido. [...]



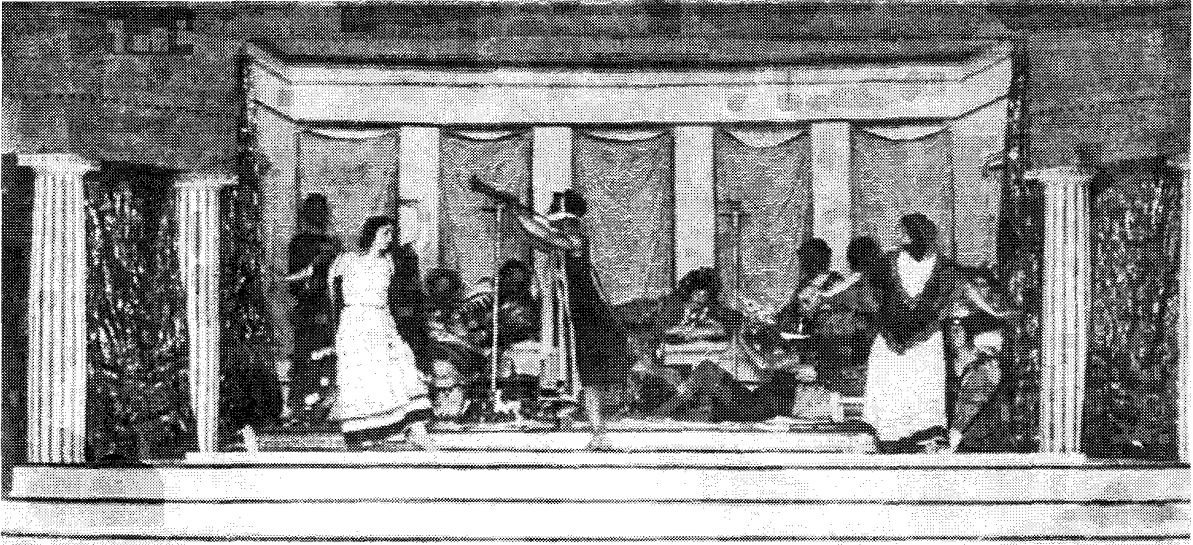
He escuchado a gente seria negar que nuestra época pueda lograr un estilo, particularmente cuando el concepto de estilo es aplicado al teatro. Un estilo requiere una sensibilidad estética común entre la gente, o al menos, entre una clase numerosa de gente, sin tener en cuenta si la sensibilidad es «alta» o «baja». Estoy de acuerdo en que esta sensibilidad estética común no existe. Pero un estilo es, más allá de esto, el efecto combinado de elementos particulares de la forma unidos en una expresión común: unidad en todos los aspectos y en la más íntima esencia del trabajo. Esta unidad no es impuesta desde afuera, sino que es gobernada por una estructura interna de reglas. Esta unidad yace en las manos del artista y la pregunta es, si algunas de estas precondiciones pueden ser alcanzadas para establecer un nuevo estilo. Yo creo que es posible.

En términos de recursos, el arte del teatro es el arte más diverso. No se trata, como en el caso de la pintura, de comunicar una impresión mental al observador a través de la ordenación rítmica de formas y colores; o de comunicarle por medio del oído, el arte

más abstracto de la música, basado en las leyes de la armonía. No debe afectar sólo un sentido, ya que el arte del teatro engloba la sensualidad total de la vida real. Percibimos el mundo y experimentamos la vida sólo a través de la combinación y de las percepciones cambiantes de todos estos sentidos; ellos se complementan, definen y verifican el uno al otro. [...] Por la diversidad sensual de sus formas de expresión, el arte del teatro tiene un poder evocativo incomparablemente mayor que cualquier otra forma de arte, siempre y cuando nos afecte a través de medios artísticos y no tenga como objetivo la imitación de la naturaleza. Wagner también adoptó esta mirada, y combinó poesía, música y pintura en una representación simultánea; unificó varias formas de arte en un placer simultáneo. Si se considera que incluso una sola forma de arte requiere una receptividad particular en el perceptor, ¡cuánto más imposible parece la comprensión completa de varias formas de arte al mismo tiempo! Por esta razón, el teatro no puede ser el foro para las artes más variadas, pero debe, sin que importe su diversidad sensual, presentar sólo un arte, llamado el arte del teatro.



P. Behrens, proyecto para un teatro, 1900 (derecha). Esquema para la puesta en escena de *Die Lebensmesse* de Richard Dehmel, 1900

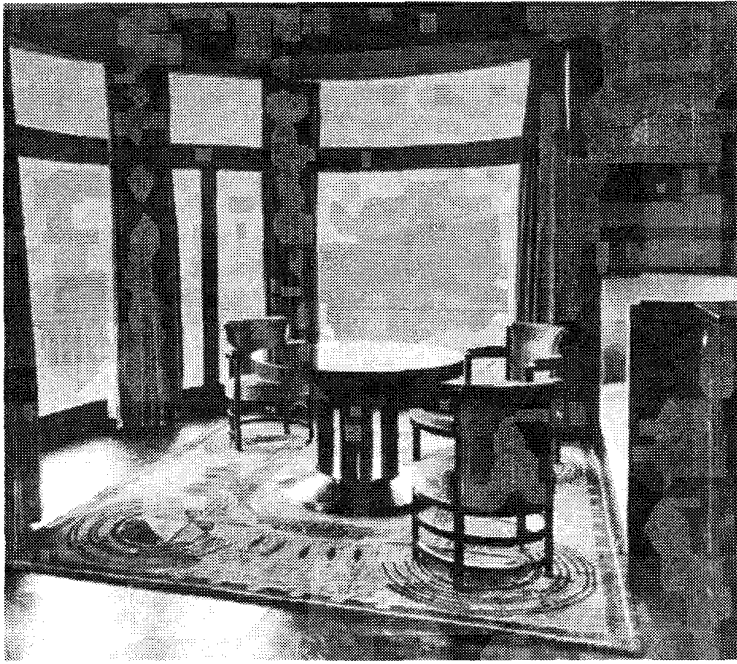


P. Behrens, decorado para *Diogenes* para Otto Erich Hartleben escena I, el banquete, 1909.

El arte teatral sólo puede ser entendido como la representación multi-sensorial de un trabajo poético por los actores. Estos actores son el medio real de la producción; son ellos quienes transforman la poesía, quienes la hacen física y visualmente manifiesta —ellos y sólo ellos son artistas y medio en uno. Escenarios, utilerías y todos los recursos del teatro moderno son útiles solamente en la medida en que acentúen la maestría artística personal de los actores. Una obra es perfectamente entendible sin ellos. El contenido artístico del guión puede también ser transmitido en un escenario sin decorado, sin todos estos recursos, si los actores no hacen nada más que actuar. Cualquiera que haya tenido la oportunidad de ver un ensayo puede atestiguar esto. Muchas veces se puede obtener una comprensión más seria del arte del teatro a través de los ensayos, sin la utilería, escenarios y vestuario tan reminiscentes de farsa y diorama. [...]

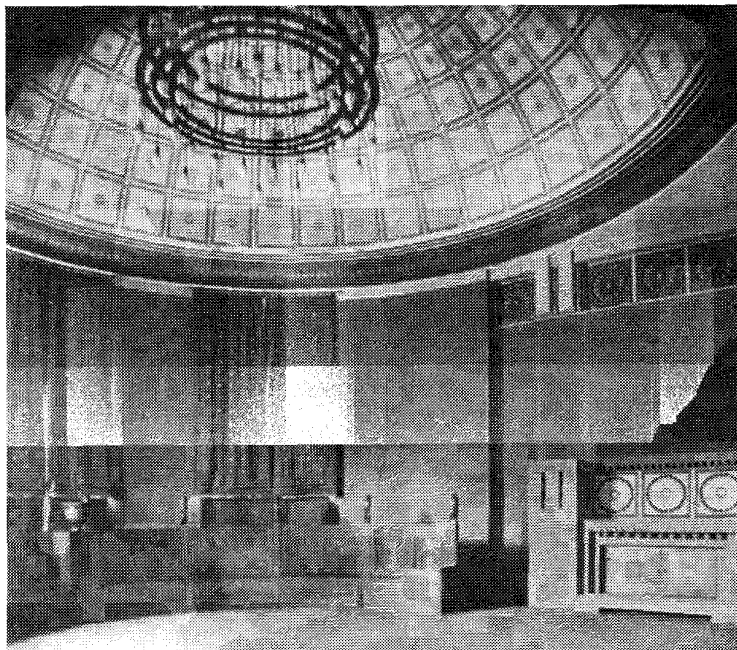
Respecto a la pregunta sobre un auténtico estilo teatral, ninguna forma única de expresión artística

puede dominar. El arte del teatro no es simplemente recitado, es comunicación visual: una obra debe ser vista. Pero no es ni meramente pantomima, ni mucho menos diseño de escenarios. Aquí, la sensibilidad arquitectónica y la intuición acerca de la relación propicia entre elementos son decisivas. Y así como lo artístico en la arquitectura no se expresa a través del ornamento sino a través de proporción, un balance cuidadoso de acuerdo con una estructura de reglas claras es también crítico aquí. Y aún más, la capacidad humana de percibir fenómenos momentáneos tiene límites definitivos. En otras disciplinas como la pintura, el principio de la visión clarificadora lo tiene. Hay pinturas que contienen tantos detalles variados, que pueden separarse fácilmente en varias secciones, cada una de las cuales conserva un abundante contenido. En ellas, la esencia de la composición artística es ignorada. Respecto a su tamaño, una pintura se considera de gran contenido y concepto cuando simplifica y da orden, permitiendo la comprensión de sus elementos.



P. Behrens; Casa Schede, Wetter an der Ruhr, 1904-1905, sala de estar

P. Behrens, Folkwang Museum, Hagen, 1905, salón de catedra

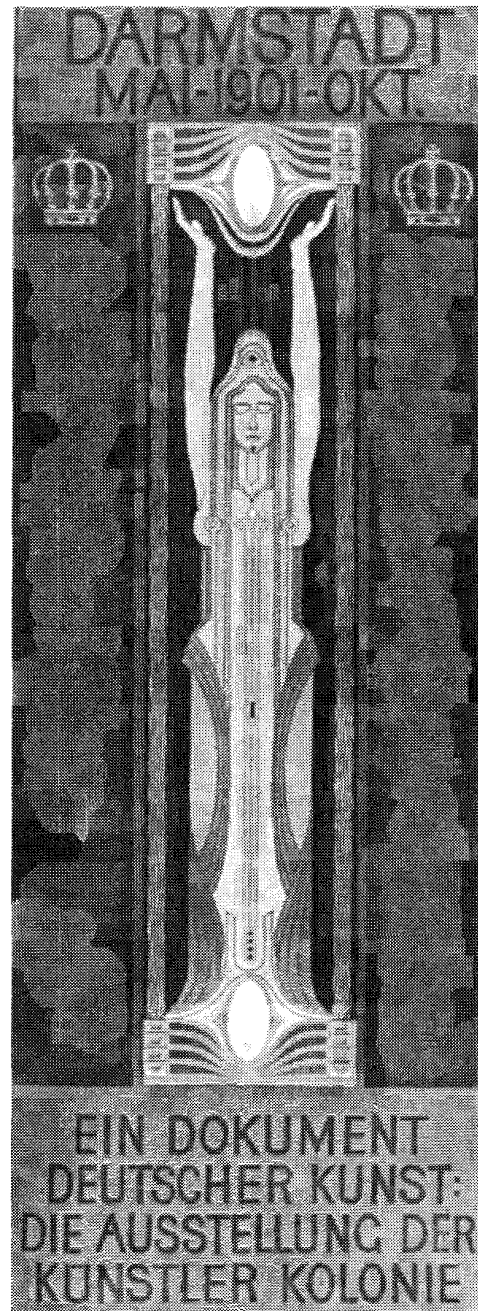


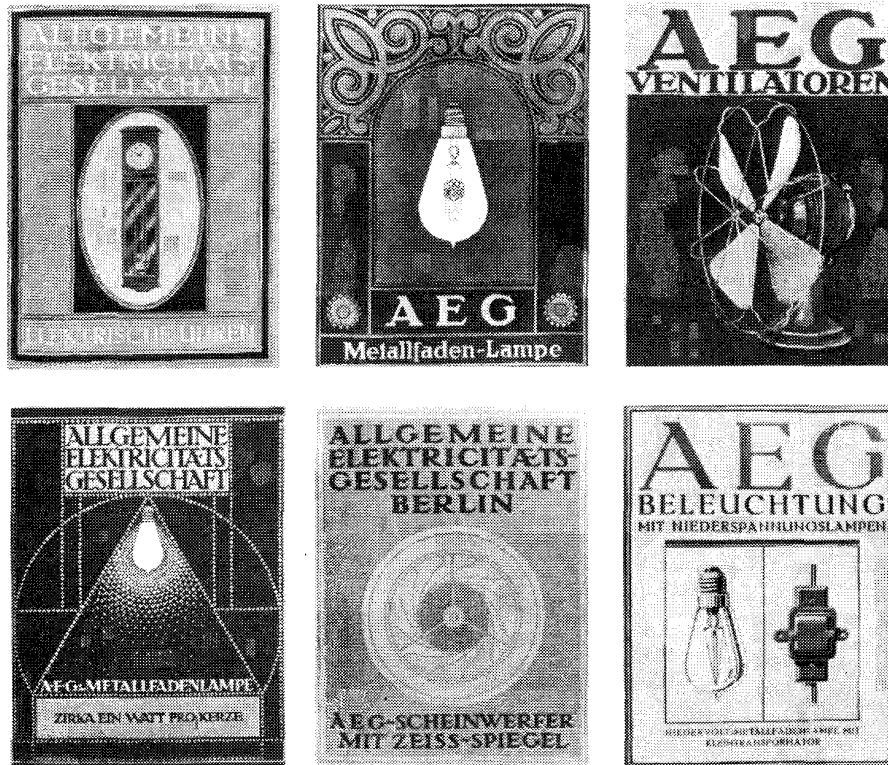
La poesía es la base del teatro. Esto podemos reconocerlo, pero no que el teatro sea una reproducción de la poesía, con la adición de gestos apropiados y un escenario. En su totalidad, es algo independiente y nuevo, una nueva creación artística en su propio dominio. No es necesario decir que la poesía no puede ser alterada arbitrariamente, pues es inviolable. Pero hay una diferencia entre leer una obra como poesía y leerla para concebir una producción escénica. En el último caso, un acto creativo entra en el juego, y va mucho más allá de las instrucciones para la dirección de escena —un acto de concentración e intuición que la creación de toda obra de arte requiere. Las direcciones de escena del dramaturgo deberían ser vistas como una ayuda para el entendimiento de la poesía, cuando se lee la obra. Estéticamente pueden ser vistas como pertenecientes a la forma del arte dramático. Para la representación no tienen una importancia productiva. Georg Simmel expresa pensamientos muy similares, ingeniosamente, en su ensayo «Sobre el actor»: «La figura dramática, como aparece en el guión, no es una persona completa, sino solo un conjunto de los aspectos de una persona, los que pueden ser convertidos en literatura». Y aún más: «El contenido de una obra es proyectado como un trabajo poético a ese nivel del intelecto cuya naturaleza única encuentra su símbolo físico en la escritura y la lectura. El actor transmite este contenido existente al nivel de lo visible y lo audible, o, si lo prefiere, de la uni-dimensionalidad de un proceso puramente intelectual, a la tri-dimensionalidad de la sensualidad total». La obra quiere transformar la poesía en vida real mientras la audiencia observa y escucha; quiere crear una ilusión creíble. Esta intención es rigurosamente válida, la pregunta es, cómo hemos de definir lo real y la vida;

P. Behrens; manifiesto para la Colonia de los artistas de Darmstadt, 1901.

ya sea que por medio de ella queramos reconocer un parecido fiel con nuestro propio medio y nuestras experiencias, ya sea que percibamos otra realidad en su lugar; lo que implica la realización de la intuición artística. Esta realidad, a través de la combinación orgánica de sus contenidos, da una nueva belleza a otra vida nueva.

Mantengamos en mente que el actor es la clave. Su discurso debe captar el ritmo de la poesía; debe expresar los versos como versos, no interpretarlos como prosa para que el contenido sea más comprensible. La corrupción de la forma del verso a la de prosa, de hecho, nos acerca más a la vida, pero no a la poesía y aún menos a la esencia del trabajo teatral. El actor tiene además, medios artísticos significativos para expresar la poesía; mediante los gestos, en todo el sentido de la palabra. No es una simple elaboración del mundo hablado; es arte. Consideremos el método de Jacques Dalcroze, pretende lograr una unidad rítmica de gestos y música. Quien haya visto presentaciones de sus alumnos recordará la impresión psíquica que dejó a través del más simple movimiento de los miembros. Además hay un orden estructural convincente que de manera inconsciente nos afecta profundamente. Cada uno de los movimientos debe ser estudiado no por su naturalidad convincente sino por su valor escultural. Aún más importante, los movimientos de los diversos actores sobre el escenario deben ser calculados por su efecto total. Esto no está completamente dentro del poder de cada actor; es el asunto del director. Él es el organizador y el que da forma, pero solo podrá llevar a cabo una idea si sus actores comparten su concepción y pueden supeditar sus talentos individuales a su dirección. El director habrá creado en su mente una idea compositiva, como





P. Behrens; catálogos de diseño de productos para la AEG: reloj eléctrico, 1910; lámpara, 1910; ventilador, 1910; catálogo de iluminación, 1910; reflector, 1911 y lámpara, 1907.

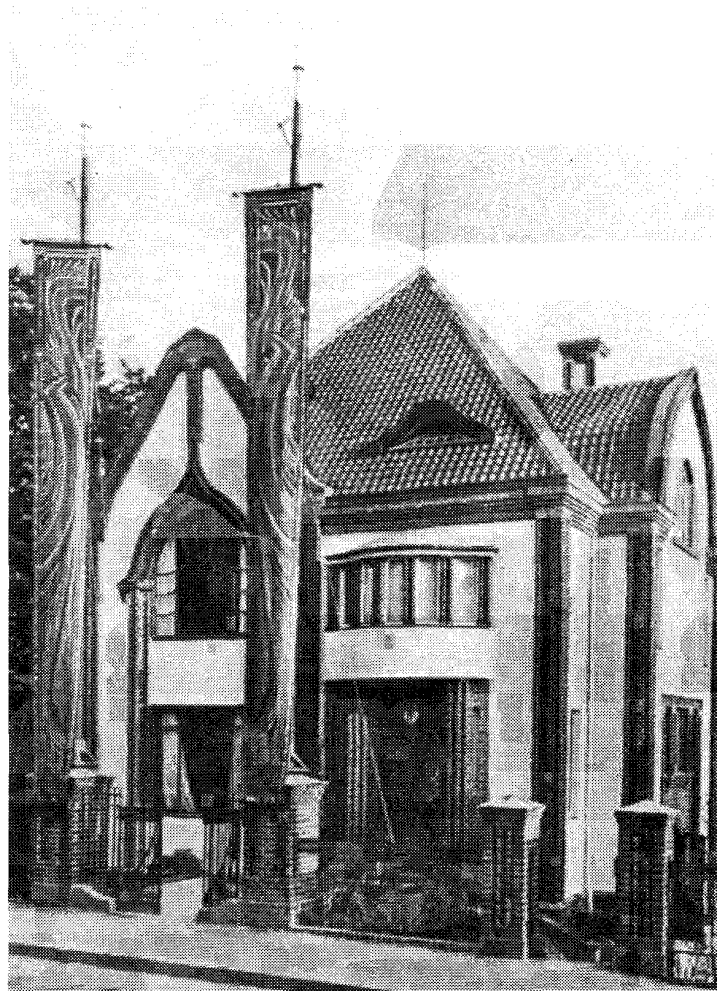
si fuera un concepto plástico, para la estructura y desarrollo de la pieza. Será una secuencia lógica de ideas liberadas que siendo bellas en sí mismas, se relacionan cercanamente a la poesía. Si estas ideas buscan dar una impresión fuerte, todos los movimientos sobre el escenario deben ser esencialmente laterales, ya que los movimientos dirigidos a la audiencia son, ópticamente hablando, movimientos sin efecto. [...]

Me parece importante en la construcción de un nuevo teatro, que la relación arquitectónica entre el proscenio y la casa sea expresada. El teatro debe ser en todos los casos una edificación, un todo archi-

tectónicamente articulado, cuyo centro es el escenario, arquitectónicamente enfatizado. Hoy esto no es así: el escenario es un hueco, un vacío en el cual algo ajeno está siendo representado, algo inconsistente con el sentido de espacio creado en la casa. El escenario tiene la obligación de no ser otra cosa que el rostro de la casa para ser usado por conferencistas o por actores. Los lados, así como la pared posterior del escenario, requieren una articulación que aumente la importancia del espacio delimitado. No deseamos olvidar que estamos dentro de un edificio, que todo esta siendo representado, es imagen;

queremos experimentar una ilusión a través del arte pero no un engaño; queremos ser transportados, pero no timados. Por esta razón las paredes de laterales y la posterior deben ser tan arquitectónicamente evidentes como sea posible. Donde el escenario del argumento requiera una puesta en escena al aire libre, indicarlo mediante una abertura será suficiente. Uno no debe olvidar que cuando el centro del enfoque artístico está en la solución de un problema, éste ciertamente requiere un fondo con el cual pueda alcanzar unidad; sólo un fondo arquitectónicamente espacio-articulado bastará. El espacio circundante de los actores no es por sí solo significativo, ya que todo el interés está enfocado en los actores. La escenografía sirve para elevar lo escultórico y el colorido de las escenas, pero no juega, por sí misma, un papel central en el trabajo. Los cerramientos laterales y posterior ya no sirven para ayudar a ilustrar el contenido del guión en un sentido intelectual, están ahí sólo por la función perceptual de permitir que el ritmo de la obra emerja. La misma verdad se aplica para las utilerías. Lo importante de una silla no es su estilo o a que período pertenece, sino la oportunidad que le brinda a un personaje particular de representar el bello movimiento de sentarse o descansar. Por lo tanto, es mejor que la silla, banco, o lo que sea apropiado para este propósito, sea sólo un simple objeto, indiferente de su estilo o lugar de origen, pero en relación directa con el orden arquitectónico. Entonces será recomendable también en muchos casos el elevar el escenario con escalones, o cuando sea apropiado, introducir rampas o terrazas, para proporcionar a los actores la

P. Behrens: casa Behrens, Darmstadt, 1901





P. Behrens, Exposición Internacional de artes decorativas, 1905

oportunidad de investir sus movimientos con valor simbólico. ¿Puede haber un significado simbólico más profundo o palpable o más naturalmente expresado de manera simple, que el acto de ascender o descender en un cierto punto, o el de separar a dos personajes con una barrera? Tampoco el vestuario debe ser seleccionado solo por el estilo o por la autenticidad, que en sí mismo no es censurable, pero deben ser elegidos cuidadosamente para elevar el efecto pictórico del relieve coloreado. Si el vestuario está diseñado y arreglado con esto en mente no tendrá la apariencia de una mascarada, sino que se leerá como una necesaria y armoniosa parte del todo. Es por esto que también en el vestuario es menos importante que la imagen general, que es la que debe ser considerada, y como el diseño de vestuario puede ser un soporte visual de los movimientos de las figuras. Más importante, sin embargo, es el contraste en valoración tanto como en color, ya que las escenas deben ser articuladas en sí mismas. Aún más, la valoración de los colores del vestuario debe por un lado, servir para diferenciar la figura, y por otro, permitir que las figuras formen un grupo. El recinto del escenario, las utilitarias, y el vestuario, trabajan todos juntos para dar al concepto artístico su efecto cautivador. Cuando, como en las óperas de Wagner el discreto efecto de varias formas de arte no tiene intensidad de ser percibido, sino que el interés de la

audiencia es cautivado por un solo arte rítmicamente contenido, el director experimentado no tiene razones para escatimar ningún medio para alcanzar su efecto. Aspiramos a un arte vivo, y éste se logra, no mediante la reducción de medios expresivos, sino mediante la intensificación de los mismos. Incluso en el teatro no es lo negativo sino lo positivo lo que prevalece, y como en todo arte, la infructuosidad de la negación está mas allá de la duda. Intentos que se han llevado a cabo, en el nombre de una falta de gusto rampante en el teatro de hoy, para aparentemente simplificar todos los medios para afectar nuestros sentidos, siempre me han parecido especialmente de principiantes. [...]

Considero el concepto del estilo liberado como la más importante pre condición para restablecer un arte para el escenario. Solo la liberación ofrece la posibilidad del ritmo, el elemento primario de todo arte, para alcanzar su completo y palpable efecto. El vehículo de toda potencia rítmica sobre el escenario es el actor. Todo en el teatro debe estar calculado para mostrar, soportar y para elevar su arte. Si en el estilo liberado podemos crear una escena real para el actor, una escena que represente pero no reproduzca el mundo, éste no vacilará en explorar los más amplios alcances de su creatividad y nosotros nos habremos acercado a un estilo para el teatro.

Peter Behrens, «Über die Kunst auf der Bühne», publicado en *Frankfurter Zeitung*, 20 de marzo de 1910

Edición utilizada para la traducción: «On Art for the Stage», *Perspecta*, 26, 1990
Traducción: Javier Lizarraga, Alesandra Morán

P. Behrens, Sala de la Tercera Exposición alemana de arte y oficios, Dresde 1906

