

Teatro épico: vivencia y emancipación

Nicolás Otavo Dionisio*

Resumen

Desde la óptica aristotélica, el teatro se concibe como un arte que posibilita la catarsis emocional del espectador a partir de la identificación con los personajes dramáticos, lo que deviene en un clímax emocional. Por otro lado, Bertolt Brecht propone una reconfiguración radical de la naturaleza del teatro, abogando por una forma que, en lugar de buscar la empatía emocional, promueva una reflexión crítica en el espectador a través del distanciamiento. Este enfoque brechtiano desafía la noción tradicional de catarsis aristotélica, privilegiando el asombro y la conciencia reflexiva sobre la purga emocional. Tal dicotomía entre ambas perspectivas refleja un cambio paradigmático en la comprensión y función del teatro en la sociedad moderna.

Palabras clave: Proyección emocional, catarsis, gestus, didáctica, teatro no aristotélico

Epic theatre: experience and emancipation

Abstract

From the Aristotelian perspective, theater is conceived as an art that enables the emotional catharsis of the viewer, through their identification with the dramatic characters and the culmination in an emotional climax. On the other hand, Bertolt Brecht proposes a radical reconfiguration of the nature of theater, advocating for a form that, instead of seeking emotional empathy, promotes critical reflection in the viewer through distancing. This Brechtian approach challenges the traditional notion of Aristotelian catharsis, privileging wonder and reflexive consciousness over emotional purging. Such a dichotomy between both perspectives reflects a paradigmatic change in the understanding and function of theater in modern society.

Keywords: Emotional projection, catharsis, gestus, didactic, non-Aristotelian theater.

* Estudiante de Filosofía de la Universidad Libre. Ponencia presentada en el marco de Congreso Internacional, X Congreso Nacional de Filosofía del Derecho, Ética y Política, y XV Coloquio de Estudiantes de Filosofía “Nuevas perspectivas desde y para Iberoamérica”. Integrante del semillero Ethos Barroco.

Contacto: luisn-otavod@unilibre.edu.co

Teatro épico: vivencia y emancipación

Introducción

Desde la perspectiva de Aristóteles, la función del teatro estaba centrada en purgar las emociones de un espectador empático con la situación de un personaje dramático. La purificación de las afecciones (emocionales) humanas, a través del teatro, provocaría en el espectador en sí, una forma de identificarse con el personaje principal. A partir lo anterior, el filósofo estagirita, plantea una estructura lógica en donde se busca un clímax final, y junto con ello, el afianzamiento entre la obra de teatro y el espectador a través de la emotividad misma. Si bien no se trata de la imitación humana, sí se plantea retratar la imitación de una vida expuesta y desarrollada en medio de una problemática concreta.

Por otro lado, en Alemania, durante la primera mitad del siglo XX, un dramaturgo y poeta busca rediseñar el objetivo y las formas que revestirían el teatro a partir de las preocupaciones y condiciones de una época muy distinta. Bertolt Brecht, emprendía su distanciamiento con respecto al teatro más clásico, en medio de sus preocupaciones por priorizar los factores políticos y sociales en el teatro. Como se ha mencionado anteriormente, la estructura teatral relacionaba la obra con respecto al ser humano en tanto que busca empatizar e identificar las emociones de sí, de tal forma, hay una liberación. No obstante, en el mundo contemporáneo, en donde, incluso, el teatro está mediado por el mercado, sería vital propender por otro tipo de cosas al interior de una obra, o más bien, evaluar nuevamente el rol que puede jugar el teatro.

El planteamiento brechtiano buscaba manejar una didáctica actoral distinta, pues era menester que el actor que desempeñase una interpretación, debía estudiar además el contexto político, social y económico mostrado en la obra. Además de lo anterior, el actor se distancia del espectador, no busca apelar a ningún rasgo de este, pues la distención jugaría un papel vital para desarrollar una labor reflexiva posterior. Las arengas, los cantos o las pancartas serían la forma en que el actor arroja

su contacto con la situación histórica, aquella herramienta haría que incluso haya un desprendimiento entre el actor y el personaje, porque permite con mayor detenimiento la interpelación expuesta.

Por las consecuencias de un momento histórico desarrollado con base al trabajo de una clase explotada por otra, el dramaturgo alemán veía en el teatro una oportunidad de mostrar de manera explícita las contradicciones inherentes a la época. De tal forma, el *gestus* complementaría aquel factor que indica al espectador el componente social de una acción dramatizada. Es en el hecho concreto en donde Brecht busca realizar énfasis (no de manera aislada) de un panorama social mucho más amplio. Se arroja un mensaje político desde una imitación de un contexto real, para posteriormente generar en el espectador un trabajo reflexivo, en donde, a saber, llevaría a involucrarlo con un trabajo para transformar la sociedad.

La tragedia clásica

Para presentar un abordaje sobre la cultura y las artes se debe pensar el desarrollo sobre las representaciones concretas acerca del mundo y la vida del sujeto mediante su relación con el mundo, como un arte poético cuya expresión se manifiesta dentro de la representación de los seres humanos. Las artes, como lo categoriza Aristóteles, son medidas y comprendidas a través del grado de imitación de lo humano, dicho de otra forma, las artes centran al mecanismo mimético como medio, ya que a través de la representación artística donde la vida se vuelve hacia el sujeto y este hace de cada acontecimiento una relación mimética del revestimiento de caracteres presentados en acciones de la vida en sí del ser humano.

Al iniciar el abordaje sobre el mecanismo de acción de las artes, sus formas y significaciones se verán, así como anteriormente, que aquellos diseños o subgéneros artísticos apuntan al mecanismo mimético en su naturaleza mediata con la vida. Es decir, la mimesis es aquel componente bajo el que se han desarrollado, entre otras cosas, la mayoría de teorías teatrales y los más clásicos recursos de actuación. El teatro es pues, según Aristóteles una de las artes poéticas, y su modo

de imitación se da mediante la representación. Ante esto, claro, es notorio aquello a lo que se hace referencia cuando se menciona la representación teatral; sin embargo, es oportuno en este punto preguntar por: ¿qué es aquello que se busca ligar y generar a través de una representación teatral?, y ante esto, la respuesta es medida por el mismo canon inescindible de la teoría teatral, a saber, la catarsis.

Según Aristóteles el componente emotivo de la tragedia clásica, sería aquel *quid* en donde en sí mismo contiene el grueso teórico del teatro, pues la búsqueda por la purga de afecciones es el elemento óptimo que permite al espectador de la obra liberarse de toda tensión, proyectarse emocionalmente con aquello que es representado sobre el escenario, ya que partiendo del hilo secuencial en la estructura de una obra se emprende un proceso ligado estrechamente con la identidad sobre lo acontecido⁴, el proceso catárquico más allá de generarse primero desde el escenario o desde el público, propende por una conexión directa entre la obra y el espectador; es decir, el público se hallará envuelto entre el drama vivido por el héroe trágico que en medio de la obra se encuentra con una cantidad de afugias que tendrá que tratar: es la proyección emocional del público con respecto a aquel que sufre sobre el escenario, ya que evidencia en ello la mimesis en la secuencialidad de acciones en una obra. Lo que ha devenido en una purga de afecciones emocionales, se ha sintetizado dentro de la obra con el clímax de un desenlace conmovedor, ese punto de la obra en que el héroe ha librado inmensas justas y en ese final, debe asirse con la absoluta claridad, ya que es en el final donde la oscuridad se aleja del espectador mientras se cierra el telón.

La tragedia clásica hace parte de las artes poéticas, pues dentro de sí reposan una serie de elementos como la música, el ritmo y un lenguaje característico, donde haciendo uso de ello se busca imitar acciones y rasgos concretos de lo humano (actuar y obrar) para así llevar a la unidad de la acción natural con la acción imitada. Lo anterior, muestra una forma más concreta de resaltar y aprehender el sentido de

⁴ En el caso de la tragedia clásica se ve impreso esto en la figura del héroe.

la tragedia. Este es, representar a aquellos que moralmente son mejores, de acciones bellas y con una trama digna de despertar cualquier tipo de compasión. Además, menciona Aristóteles (2016):

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por «lenguaje sazonado» el que tiene ritmo, armonía y canto, y por «con las especies [de aderezos] separadamente», el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras, en cambio, mediante el canto Y, puesto que hacen la imitación actuando, en primer lugar, necesariamente será una parte de la tragedia la decoración del espectáculo, y después, la melopeya y la elocución, pues con estos medios hacen la imitación. Llamo «elocución» a la composición misma de los versos, y «melopeya», a lo que tiene un sentido totalmente claro. (Aristóteles, 1449b).

La tragedia, según lo enunciaba Aristóteles, está compuesta de seis elementos (la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya) organizados en una lógica de inicio, nudo y desenlace, teniendo en cuenta ello, el desarrollo técnico de una obra trágica variaba su contenido estético entre la alternancia de música, cánticos o entonaciones hechas por los actores con el fin de fortalecer una región específica de los sujetos, a saber, el componente emocional o afectivo. De tal forma, los instrumentos del teatro aristotélico apelan a una figura compasiva, dicho de otra forma, la tragedia clásica busca representar el drama mismo que padece aquel que es semejante, sentir el reflejo mismo de la desdicha o el miedo a circunstancias tan cercanas en pulsión con un público totalmente consumido por sus emociones.

Partiendo de lo anterior, el mecanismo mimético que varía entre episodios y estásimos representa dentro de su lenguaje mismo la exposición de un relato a través de pausas ilustrativas, con imágenes históricas que son develadas en coros. No obstante, de esta forma es importante recalcar que sería el diseño de la fábula el que en sí determina la muestra dramática, pues la representación y exposición de pensamientos o ideas sin la conformación de un argumento, mostraría una tragedia de un menor nivel. Lo mencionado enunciaría entonces que aquella unidad en la acción, en donde reside la vitalidad de la tragedia clásica, elabore con uniformidad los acontecimientos, de tal forma que, al modificar, suprimir o mutilar parte de esta, se haga notorio dentro de la obra misma. Según Aristóteles:

Es preciso, por tanto, que, así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera, y que las partes de los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo; pues aquello cuya presencia o ausencia no significa nada, no es parte alguna del todo. (Aristóteles, 2016, 1451^a)

Como se ha evidenciado, el teatro ha sido caracterizado por la representación de pasiones, la identidad en el héroe trágico que genera en el público una inmensa cantidad de emociones, que hace de este un sujeto de total exposición, quien ve en la representación trágica la forma de purgar las afecciones emocionales que normalmente lo aquejan en su vida. La liberación producida por el desenlace de una obra se piensa como su fin mismo. Entonces, siguiendo lo mencionado, la necesidad del teatro se sitúa dentro de sus estrechos cánones de acción, dicho de otra forma, que el teatro se ha limitado a implementar el mecanismo mimético con respecto a la realidad, en el sentido que es el reflejo de una situación cercana, es decir, busca presentar la realidad fáctica para así lograr en el espectador aquella identificación con la tragedia; no obstante, se podrían sugerir preguntas ante ello, por ejemplo,

¿cuáles son aquellas tragedias que han sido representadas?, ¿quiénes son esos personajes a los que se busca presentar y cómo es el drama mostrado?, ¿el teatro puede ir más allá de solo purgar emociones, o acaso seguiría siendo esta su función?

Teatro no aristotélico

Lo cuestionado previamente, no solo pretende discutir los axiomas, métodos de trabajo o el mecanismo en sí del funcionamiento del teatro, sino, además, busca discutir la relación del teatro (y las artes en sí) con la realidad fáctica misma. Así pues, en el siglo XX, el método y los cánones aristotélicos que tienen como culmen máximo la dramaturgia de Shakespeare, empezaban a entrar en contraste con la realidad histórica y política de la época⁵, el teatro empezaba a verse como aquella representación de la clase dominante, la forma en que esta clase se veía a sí misma dentro del mundo. Es así, como en medio de esta situación histórica, resulta ahora necesario suscribir al arte a la realidad material, es decir, politizar la estética, o por el contrario, un arte no-político, solo que bajo estas circunstancias, el arte se vería ante una gran problemática: enajenar al espectador, pues solo buscaría entretenerlo.

De tal forma surge imperativamente una necesidad por el estudio de nuevas formas de hacer teatro, pues ya no habría forma de pensar un teatro ajeno a las circunstancias políticas, sociales y económicas de un momento determinado. Dando cabida a que, a principios del siglo XX Erwin Piscator planteaba sacar al teatro de su fin burgués, para así llevarlo al proletario que hasta entonces se encontraba totalmente marginado de cualquier manifestación artística. Un teatro proletario que tratase las problemáticas de esta clase era aquello que daría cabida a otras formas de pensar y realizar el teatro. Es así que Bertolt Brecht, quien era uno de los dramaturgos que trabajaban junto a Piscator, tomando como punto de partida el teatro político de este, busca diseñar un teatro dialéctico, una dramaturgia no-aristotélica.

⁵ Con realidad histórica y política se hace referencia al modo de producción existente.

Brecht planea un teatro que en primer momento esté diseñado para un público particularmente interesado en lo que se ha de dramatizar, solo este no centra su atención propiamente en lo dramatizado, sino que centra su interés en las circunstancias concretas que son representadas en una obra. El teatro, no buscará ya apelar al componente emocional, puesto que no le interesa generar tensión en el espectador, por el contrario, busca a un espectador relajado, como si de sentarse a iniciar un libro nuevo se tratase: El espectador ve la obra y no se identifica con nada, no hay algo que le haga aferrarse, le lleva a preguntarse por aquello que presencia, le lleva a relacionar elementos particulares y pensar sobre aquella representación; en este teatro épico reside una constante actividad crítica y reflexiva por parte del espectador.

El dramaturgo alemán veía en el teatro una oportunidad para relacionarse con el público a partir del componente educativo, de esta forma el teatro épico no busca eludir al proletariado, sino más bien, procurar, en primer momento, el interés preciso de esta clase hacia el teatro. La didáctica, es uno de los elementos más importantes en la construcción del teatro épico, ya que este es diseñado para el actor y para el espectador. La propuesta brechtiana habla de una constante interpelación entre el actor y el público, en donde se desprende totalmente del componente catárquico que busca proyectar el teatro clásico, pues ya no es un medio estético para liberarse emocionalmente, sino más bien enrolar al espectador con su realidad más inmediata. El teatro tendría ahora como objeto mostrar situaciones que lleven al espectador a cuestionarse a sí mismo, para generar en él profundo asombro, que deviene en el estadio reflexivo, en un momento en que el espectador piensa a la obra y se piensa como ser social.

A diferencia del teatro aristotélico, el teatro épico procura el alejamiento total de la obra con cualquier correspondencia con la realidad fáctica, es decir, en ningún caso la dramatización puede dar la apariencia de ser real. Por lo anterior, el diseño argumentativo busca evocar normalmente situaciones históricas, en donde mientras más lejanos de nuestra realidad se encuentren, mejor. Lo anterior busca que de

ninguna forma el espectador pueda llegar a identificarse, proyectarse emocionalmente con lo acontecido en la obra, y de tal forma, pueda realizar un proceso crítico y reflexivo sin ningún tipo de sesgos pasionales. Parece indicado resaltar nuevamente que, si bien en el teatro aristotélico se busca la catarsis, el teatro no-aristotélico se debe deshacer de este componente para emprender un proceso reflexivo.

El interés relajado del público, al que están destinadas las representaciones del teatro épico, tiene su particularidad precisamente en que apenas se invoca la capacidad de empatizar de los espectadores. El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro, en lugar de la identificación. Expresándolo mediante una fórmula: en lugar de empatizar con el héroe, el público debe aprender a asombrarse de las circunstancias en las que aquel se mueve. (Benjamin, 1998, p. 36)

En el teatro épico se ubica el desarrollo cronológico de tal forma que haya atención a pasajes muy particulares de la obra. Mientras El teatro aristotélico por su parte, como se ha mencionado, centra el climax en el gran final, de forma tal que el hilo cronológico se emplea de manera secuencial. Brecht por su parte plantea un desarrollo cronológico fragmentado, debido a que esto permite un trabajo reflexivo más concreto sobre cada escena, el espectador pasará de preguntarse por tantos elementos al interior de la obra a reconocer cada elemento al interior esta, en cada cosa⁶ reside información sobre lo dramatizado.

Si se tiene presente la composición de una dramatización se podría preguntar: ¿cómo pretende eliminarse el componente purificador del teatro?, ¿acaso los héroes aún perviven o estos ya no existen? La respuesta frente a esto se ha podido ver de cierta forma a lo largo del texto, debido a que en efecto, los héroes trágicos ya no pueden ser, ya no puede fungir la figura romántica del héroe clásico, pues el sujeto

⁶ No entendiéndose como algo aislado, o simplemente fragmentado.

poseedor de pensamiento reflexivo comprende que la situación en su realidad no es de ninguna forma similar a lo representado en la figura de un héroe trágico. El héroe en el teatro épico no sería otro que el intelectual, y su concepción de héroe sería notoriamente distinta, pues ahora hablamos del ser que piensa, de la vocación educativa de la dialéctica teatral misma. Es más bien un maestro cuya labor es instar a la posibilidad, a una praxis.

El teatro épico se singulariza por provocar el asombro en lugar de la ya mencionada proyección sentimental. Entonces, el espectador pasa de identificarse con el héroe a pasar a una sensación de shock provocada por las condiciones en que se halla este héroe. Por tanto, cuando se habla de distanciamiento en el teatro épico, se hace con respecto a que no pretende presentar intriga como su intención principal, sino que busca presentar situaciones mediante el uso del *gestus* evidencia situaciones y circunstancias. Aquí quiero resaltar el tercer componente que junto a la didáctica y el distanciamiento emocional hace parte de los elementos principales del teatro épico, el *gestus*. Este debe ser agudo y preciso, es decir, cada cosa que exprese el actor ha de ser tan preciso como los versos de un poeta: el teatro épico es profundamente gestual. El *gestus* expresa los antagonismos enmarcados en cada elemento de una actitud, reside en el fluir de la vida, es uno de los fundamentos de la dialéctica en el teatro brechtiano. Cada gesto expresa en cuanto acontecer en la obra, es por ello que mientras más pausas cronológicas, más canciones, más acciones y más gestos, habrá más elementos y rasgos dentro de la obra que notoriamente están mostrando algo. Se busca una dramaturgia que resalte el estado de shock en las vivencias del sujeto, evidenciarla en situaciones particulares, como lo menciona Walter Benjamin:

«El efecto de toda frase», dice un poema didáctico de Brecht, «era esperado y desentrañado. Y hubo que esperar hasta que la multitud pesó las frases en una balanza». En una palabra, el juego sufrió una ruptura. Se puede desarrollar esto y reflexionar sobre el hecho de que la ruptura es uno de los procedimientos formales fundamentales. Va mucho más allá del campo del arte. Para mencionar sólo un ejemplo, está en la base de toda cita literaria.

Citar un texto implica: introducir una ruptura en su contexto. Es por eso comprensible que el teatro épico, que se basa en la ruptura, sea en un sentido específico muy apto para las citas. El hecho de que sea posible citar sus textos no tendría nada de particular. Pero otra cosa son los «gestus», que tienen lugar en el curso de la representación. (Benjamin, 1998, 37)

Conclusión

La interpretación teatral permanece con cabeza fría a lo largo de su interpretación, pues si bien es cierto que este tampoco tiene ningún vínculo sentimental con su personaje, este debe cuidar cada acción que haga, incluso hasta la forma en que respire debe realizarse a conciencia, cada gesto enuncia algo. Partiendo de lo anterior, los gestos enmarcados en cada intervalo rompen con el hilo emotivo, la del vínculo sentimental del mismo. En estos intervalos se busca generar un momento crítico, se plantea una labor reflexiva acerca de lo que se halla dentro del escenario, y a partir de ello el espectador podrá elevar nivel de conciencia a tal punto que comprende su realidad material en el mundo. Esto no es algo que repose sobre una identidad romántica de ideas revolucionarias, sino que deviene de un proceso de conciencia reflexiva, de una conciencia que no solo se comprende a sí misma, sino que se relaciona y conoce su realidad objetiva, esto llevaría al sujeto a adentrarse en la acción política directa. De tal forma, podríamos situar el carácter revolucionario del teatro épico en su función artística al mostrar las experiencias humanas de forma lejana mientras que el espectador desconcertado busca su lugar en la obra. La interpelación a través de acciones y gestos que despiertan el shock y que justamente ahí reside su objeto, a saber, hace que el observador se pregunte por lo que está sucediendo, que cada acontecimiento sea tan preciso e incisivo que tenga que ser pensado: un teatro que sitúa como objeto la reflexión y la crítica.

Referencias

Aristóteles. (2016). *Poética*. Gredos.

Benjamin, W. (1998). ¿Qué es el teatro épico? En W. Benjamin *Iluminaciones III*. (Pp. 15 - 41). Taurus.