

## EL TEATRO "ÉPICO" Y BERTOLT BRECHT

*Ricardo Padilla*

La dramaturgia de Bertolt Brecht está ligada a las concepciones dialécticas marxistas de la época en que vivió y a su marco social y político.

Su teatro propone sutiles contradicciones, profundos análisis, sobre todo sociales, acompañados en diversas ocasiones de climas de humor y juego. El teatro de Brecht analiza profundamente y genera análisis más allá de la escena, es decir, en ese espacio ocupado por el espectador (espacio también teatral al fin y al cabo). Brecht propone un teatro al que denominará en un primer momento "épico" y que se confronta al sistema "dramático".

Al hablar de teatro épico (en alemán: *Episches Theater*), Brecht no quería significar un teatro que fuera excitante, "dramático", lleno de tensiones y conflictos, sino más bien lento, reflexivo, que diera tiempo a la meditación y a la comparación.

Las manifestaciones "épicas" existían con anterioridad. Aunque muchos de los conceptos relacionados con el Teatro Épico habían existido durante años e incluso siglos (por ejemplo en diferentes manifestaciones orientales o en el teatro medieval), Brecht los unificó, desarrollando y popularizando el estilo. Más tarde Brecht preferiría el término de Teatro Dialéctico para *enfatizar el elemento de la argumentación y la discusión*.

Brecht estableció una relación de las cualidades de este tipo de teatro en las normas que presentó en 1931 (quizá demasiado esquemáticas, como él mismo confesó más tarde, pero útiles de todas maneras).

En general fue una reacción contra otras formas populares de teatro, en particular contra el drama realista cuyo pionero era Konstantin Stanislavski. A Brecht no le gustaba el espectáculo vacío, los argumentos manipulativos y la elevada emoción del melodrama. Donde Stanislavski intentó copiar el comportamiento real humano a través de técnicas de actuación para sumergir al público en el mundo de la obra, Brecht buscó otra forma de *escapismo*.

Al centrarse el Teatro Épico en lo político y social, se produce un alejamiento de las teorías radicales de Antonin Artaud, quien buscaba afectar al público en un nivel absolutamente irracional. También se contraponen al Teatro Aristotélico en el que el espectador debía identificarse con el personaje (catarsis).

El teatro épico confronta a la audiencia con situaciones donde debe haber cambios. El espectador no es un mero consumidor, toma decisiones a favor o en contra de lo que ve, transformándose en un "espectador productivo", permitiéndole desarrollar un sentido crítico para llegar a sus propias soluciones. Brecht no está de acuerdo con la identificación (esto no significa que sea un rechazo a la emoción, sólo que esa emoción no distraiga al hombre para llevar a cabo un compromiso social, un "accionar").

Forma dramática del Teatro	Forma épica del Teatro
Se actúa	Se narra
El espectador es envuelto en la acción escénica	El espectador es un observador
Anula su capacidad de actuar	Despierta su capacidad de actuar
Hace experimentar sentimientos	Le exige tomar decisiones
Vivencia	Visión del mundo
El espectador es introducido en algo	El espectador es puesto frente a algo
Sugestión	Argumento
Se preservan las sensaciones	Se insta a que las sensaciones se transformen en realizaciones
El espectador está dentro de la acción, simpatiza con los personajes	El espectador se enfrenta a lo que ve y lo estudia
Se supone que el hombre es conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable y puede cambiar las cosas
Tensión esperando lo que vendrá	Tensión en el proceso
Una escena existe por otra	Cada escena en sí misma
Acción creciente en intensidad	Montaje
Progreso lineal	Progreso en curvas
El curso de la acción es evolutivo	Bruscos saltos
El hombre como algo fijo	El hombre es un proceso
El pensamiento determina el ser	El ser social determina el pensamiento
Sentimiento	Razonamiento

A Brecht le resultó imposible mantener su idea épica del arte escénico sobre los principales escenarios porque el sistema del momento obstruía el camino a cualquier cambio fundamental: "El gran arte siempre sirve a los grandes intereses". Por ello Brecht desarrolla su teatro didáctico poniéndolo al servicio de la revolución.

La obra didáctica necesita ser representada, siempre apunta al despertar del sentimiento colectivo entre los integrantes. Brecht adopta formas del teatro oriental, se apropia de ello y junto con los gestos y expresiones del ritual, crea los gestos sociales, que son la sumatoria de todos los gestos, expresiones faciales y declaraciones de actitud de un individuo o de un grupo en relación con otro. Del mismo modo que un actor oriental es capaz de separarse de su rol y luego retomarlo al punto exacto donde lo dejó. Los actores de Brecht pueden ceder el paso en medio de la obra, para recapitular o dar su opinión y proporcionar una visión más amplia al espectador.



Bertolt Brecht en un ensayo de Madre Coraje

Brecht propone la teoría del distanciamiento o extrañamiento para organizar su propuesta dramática. Impide al espectador *identificarse instintivamente* y confundir el drama con la realidad. En la medida en que reconozca como histórica una situación, el mundo parecerá capaz de ser transformado. Es así como en sus soluciones escénicas existen intervalos, canciones que interrumpen la trama, prólogos y epílogos, consejos al público, gestos, música, escenografía...

La actuación en el Teatro Épico necesitaba que los actores interpretasen sus personajes de manera convincente sin tratar de convencer ni a la audiencia ni a ellos mismos de que eran en realidad los personajes que interpretaban. Los actores a menudo interpelaban directamente al público sin estar interpretando su personaje (rompían la cuarta pared) e interpretaban múltiples papeles.



Brecht pensaba que era importante que las opciones de los personajes fueran evidentes e intentó desarrollar un estilo de actuación en el cual los personajes elegían una opción en lugar de otra.

Un término acuñado por Brecht es el *Gestus*, una actitud física o un gesto que representa la condición del personaje independientemente del texto. Brecht se basó en el teatro chino: notó que el actor *Mei Lan Fang* interpretó una escena que requería que su personaje estuviera asustado tan sólo poniendo un mechón de su pelo en su boca, y todo el mundo en la audiencia supo que el personaje estaba asustado, aunque el actor permaneció completamente calmado durante toda la obra. Con un *Gestus* que claramente defina la actitud del personaje, el actor se distancia de la obra y por lo tanto evita cualquier emocionalidad excesiva.

En medio de este caudal de experiencias y especulaciones, sólo Bertolt Brecht plantea la renovación de la obra dramática en sus estructuras internas, la transformación radical de la continuidad y temporalidad de la dramaturgia aristotélica por la épica que luego se convertirá en crítico-dialéctica. No se preocupa de las grandes renovaciones técnicas, de la destrucción de la sala, de la metafísica latente que, a juicio de algunos, liga el color a la luz, etcétera. Emprende la renovación de la pieza, hasta sus raíces, y después la del juego del actor, buscando la descripción narrativa frente a la vivencia del naturalismo. Es cierto que este trabajo lo liga fuertemente al contexto sociopolítico en que se encuentra inmerso, que nada de lo que al hombre atañe como ser histórico le es ajeno; de lo que no hay duda es de que Brecht, iniciando su radical sustitución de la dramaturgia tradicional, con todas sus implicaciones, por el teatro de la era científica, nos enseñó el camino de la auténtica renovación y de la reflexión consecuente sobre el arte del teatro pensado por y para los hombres de nuestro tiempo.

*Ricardo Padilla*