

El Colectivo Obras Públicas y su apuesta por la conciencia emocionada

Colectivo Obras Públicas and its Commitment to Emotional Consciousness

Claudia Echenique S.

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile

cechenis@uc.cl

Resumen

Este artículo da cuenta del lenguaje artístico desarrollado por el Colectivo Obras Públicas (Cops) al hacer teatro en espacios públicos y de cómo sus montajes entran en diálogo con el momento histórico constituyente. Establece cómo los criterios de distanciamiento desarrollados por Bertolt Brecht, en conjunción con las claves provenientes del teatro clásico que busca la catarsis del espectador, fueron fundamentales para la construcción de la metodología y del proyecto creativo de la compañía. Analizando perspectivas y algunas deconstrucciones del teatro épico, es posible comprender los procedimientos estéticos empleados en el teatro callejero y puestos en práctica por Cops en su trilogía ciudadana. Sostenemos que la catarsis y el distanciamiento pueden darse en forma conjunta y coexistir, potenciando en el espectador una conciencia emocionada, que mueve al cambio y moviliza la acción.

Palabras clave:

Colectivo Obras Públicas - conciencia emocionada - teatro callejero - comunidad - catarsis.

Abstract

This article gives an account of the artistic language developed by Colectivo Obras Públicas (Cops) practicing theatre in public spaces and how its productions create a dialogue with the historical constitutional moment. It establishes how the criteria of estrangement effect developed by Bertolt Brecht, in conjunction with the keys coming from the classical theatre that seeks the catharsis of the spectator, were fundamental for the construction of the methodology and the creative project of the company. Analysing perspectives and some deconstructions of epic theatre, it is possible to understand the aesthetic procedures used in street theatre and put into practice by Cops, in its civic trilogy. We argue that catharsis and estrangement can occur together and co-exist at the same time, empowering the viewer with an emotive consciousness, which encourages change and mobilises action.

Keywords:

Colectivo Obras Públicas - Emotional consciousness - street theatre - community - catharsis.

Frente al estallido social y a sus enormes repercusiones, tal como la creación de una nueva constitución para el país, nuestro trabajo de teatro callejero, el que con la compañía de teatro Colectivo Obras Públicas (Cops) hemos venido desarrollado durante los últimos doce años, ha cobrado una nueva y renovada actualidad. La crisis social que se visibilizó en grande en nuestro país a partir del 18 de octubre de 2019, cuando la gente salió a la calle, ha puesto en un nuevo valor nuestras obras de teatro, como si, en alguna medida, aunque ínfima, hubiésemos contribuido con cada una de nuestras creaciones a este despertar. Desde el oficio, hemos podido acompañar muchos de los contenidos que aparecen hoy en las diversas discusiones y planteamientos ciudadanos. En cada una de nuestras obras habíamos querido dejar instaladas cuestiones que son fundamentales para los procesos de la construcción de una ciudadanía consciente y que siempre fueron levantados en nuestros ejercicios escénicos. La importancia de la dignidad, la solidaridad, la creatividad y la comunidad como eje orgánico de lo social fueron cuestiones que consideramos relevantes a la hora de concebir nuestras propuestas dramáticas. Consideramos que estas nociones resultaban fundamentales para la expresión de lo popular proyectada en nuestros espectáculos. La visibilidad de cómo la organización social podía proponer procesos de cambio relevantes fueron elementos determinantes que han estructurado y movilizadonuestras propuestas escénicas en términos de contenido.

En todos nuestros trabajos ha estado presente la voz de un colectivo, de un coro ciudadano, de una agrupación social o de un grupo humano que ha podido reconocerse, levantarse y organizarse para llevar a cabo sus proyectos. Hemos hablado de la importancia del trabajo colectivo y de la organización social, defendiendo la voz de los sin voz y poniendo sobre la escena, de forma demostrativa y pedagógica, cómo es posible ponerse de acuerdo por medio del diálogo y la creatividad. Hemos querido poner en valor a diferentes grupos sociales pertenecientes al pueblo chileno y hemos valorado la contribución de figuras anónimas y otras más conocidas, al acervo cultural de nuestra nación, abriendo el escenario a los discursos, posiciones y miradas de diversos grupos e individualidades que han tenido una propuesta para conformar colectivos, con incidencia política. Hemos visibilizado a personas comunes y corrientes que —reunidas en torno a un oficio, unidas por las mismas demandas y aproblemadas con las mismas preocupaciones— sacan la voz para ser oídas. Por lo general hemos querido exhibir ideas y reflexiones olvidadas e invisibilizadas por el sistema neoliberal y que finalmente resultan ser las voces silenciadas de las fuerzas trabajadoras más productivas de una nación.

El Colectivo Obras Públicas nació gracias al trabajo realizado en conjunto con un grupo de jóvenes actores, alumnos de la escuela de teatro de la Universidad Católica, que estaban en su último año. Fue a partir de un proyecto de Creación VRI que el año 2009 nos juntamos a ensayar *Clotario*; después de muchos movimientos y del estreno de esa obra, nos conformamos como colectivo. Los actores que finalmente participaron del montaje de nuestra obra *Clotario* fueron Gabriel Contreras, Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez y Javier Mora de la carrera de teatro, y Benjamín del Río y Jorge Pacheco de la carrera de música. Teníamos como fundamento intransable el hecho de querer hacer teatro callejero y que este pudiese ser visto por todo el que quisiera asistir al espectáculo sin necesidad de pagar un ingreso. Tenía que ser una producción donde la realización también fuera de bajo costo para poder producirlo, transportarlo y montarlo de forma independiente sin ayudas externas. La autonomía para el funcionamiento de una compañía independiente que hace teatro callejero es de suma importancia. Siempre hemos

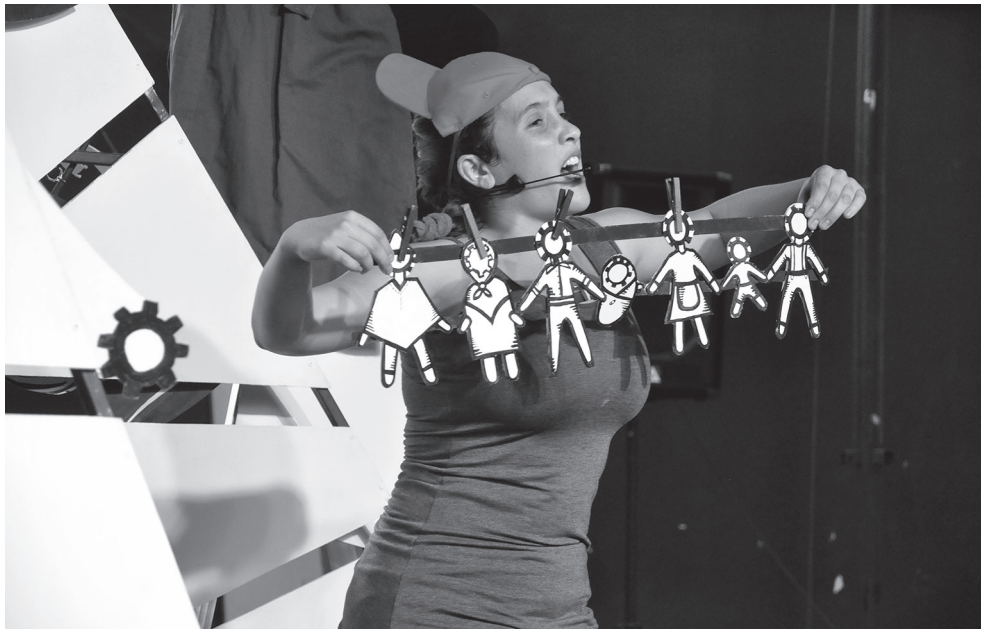


Clotario. Plaza de Armas, Día Nacional del Teatro, 11 de mayo 2011. Fotografía de Claudia Echenique.

valorado el hecho de que entre nuestro trabajo y el público no hubiera intermediarios ni muros ni boleterías. Pretendíamos hacer un trabajo directo al corazón del espectador, queríamos flechar a nuestro público de forma horizontal y que todas las personas se sintieran convocadas e invitadas a nuestras funciones, que en general dábamos en plazas, parques, explanadas, universidades, colegios, patios y canchas de baby fútbol. La obra se levantaba como un homenaje a la figura de Clotario Blest Riffo, líder sindical y creador de la Central Única de Trabajadores (CUT), quien durante su vida fue testigo y protagonista de importantes momentos políticos de nuestro país. Habiendo protagonizado y marcado nuestra historia, este líder popular es una figura que, a nuestro juicio, aún no ha sido suficientemente reconocida. Nuestro reconocimiento surgía el año del bicentenario de Chile como una respuesta a los héroes nacionales que eran levantados por los medios de comunicación y con quienes no nos sentíamos identificadas. Escribir *Clotario*¹ fue un ejercicio de hacer memoria y nos abrió un camino que aún seguimos transitando y que tiene infinitas aristas que pasan por preguntarnos por nuestra identidad como ciudadanos y ciudadanas, por los valores que movilizan la creación artística, cómo debemos constituirnos como nación y comunidad y cuáles son los principios que movilizan el teatro en cuanto un ejercicio público a realizarse en comunidad y en convivio.

No es fácil hacer teatro y no es fácil sostener el esfuerzo de mantener una compañía en el tiempo y no es fácil hacer teatro en la calle. Pero una cosa condujo a la otra y se fue dando que

1 Obra: *Clotario*. Dramaturgia: Claudia Echenique y Sofía Zagal. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez, Gabriel Contreras, Javier Mora. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco. Estreno: Parque Quinta Normal el 13 de enero 2011. Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.



Constitución en Centro Cultural Matucana 100 en noviembre de 2014. Fotografía de Claudia Echenique.

una función generaba una nueva. Se nos acercaba gente del público y nos invitaba a su escuela, universidad o a su organización, y así fuimos a juntas de vecinos, celebraciones comunitarias y diversos eventos a los que éramos convocados.

Desde que era estudiante de teatro, sabía que este era un oficio que lograba atravesar a los espectadores desde diferentes frentes, y que si lo que ocurría sobre la escena lograba atrapar no solo la atención sino involucrar afectivamente a las personas, podríamos hacer un trabajo significativo que armonizara los diferentes planos de una teatralidad sencilla pero también profunda. Nuestro trabajo en términos de lenguaje logró una síntesis que conjugaba, por un lado, muchas divisas de la estética brechtiana y, por otro, muchos elementos relacionados con traer al presente fragmentos de nuestra memoria histórica con los que las personas se pudiesen identificar y conmovir. Sin saberlo, en ese momento queríamos producir lo que después vine a saber o identificar con lo que hoy llamo “conciencia emocionada” y que es una buena síntesis de lo que queríamos activar en las personas que presenciaran nuestras obras.

Al realizar esta visita al pasado pienso que había método en nuestras intuiciones y que estábamos construyendo, aunque fuera un poco, este despertar que vendría después. Con ello queda en evidencia que todo el esfuerzo que realizamos como compañía se ve compensado con los cambios que estamos experimentando como ciudadanía y las cosas que están sucediendo en Chile hoy mientras se escribe esta nueva Constitución. No es casualidad, entonces, que cuando escribimos nuestra tercera obra llamada *Constitución*² (2014) hiciéramos alusión a quienes habían

2 *Constitución*. Dramaturgia: Echenique, Zagal, Cerda, Contreras, Del Río. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Gabriel Contreras, Nicolás Cancino, Rodrigo Muñoz. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco. Estreno: Centro Cultural M100 el 7 de noviembre 2014. Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.



Brigadas. Festival Internacional Blumenau Brasil, julio de 2013.

redactado las anteriores y criticábamos la absoluta falta de participación ciudadana en todos los procesos relativos a ellas. En esta obra los protagonistas son ciudadanos y ciudadanas comunes y corrientes, gentes de la calle, anónimos, quienes se preguntaban por sus condiciones de vida, estableciendo puentes con ese ente abstracto que es el Estado. Las vidas mínimas tienen valor y están en todo su derecho al interpelar al poder, denunciar abusos y levantarse para buscar respuestas a sus demandas. Esta obra buscaba empoderar a esa persona sin nombre conocido, mostrando cómo el tejido social es hilvanado por esas individualidades que construyen una nación y merecen ser visibilizadas con dignidad.

Tal vez solo contribuimos a impulsar energías o a educar en torno a los procesos constituyentes del pasado, pero lo hacíamos con miras a la necesidad urgente de terminar con la Constitución de 1980. Tal vez solo contribuimos visibilizando los esfuerzos realizados por otros que aportaron desde sus trabajos sociales, como en el caso de *Clotario* o *Brigada*³ —que contaba la historia de los colectivos artísticos surgidos en Chile a finales de la década de 1960 y que pintaban murales de propaganda política—, pero pusimos modos de organización sobre la escena, en que los esfuerzos individuales se sumaban a los de otros y otras, para conseguir realizar tareas colectivas. Si las fuerzas se unen para crear la orquesta de un sindicato o para pintar enormes murales, o para redactar una nueva constitución con participación ciudadana es igual. Queda probada la efectividad de todas estas prácticas al demostrarle al público con evidencias concretas que esto que se da sobre la escena puede también funcionar en la realidad.

3 *Brigadas*. Dramaturgia: Echenique, Zagal, Cerda. Dirección: Claudia Echenique. Elenco: Sofía Zagal, Esteban Cerda, Ximena Sánchez, Gabriel Contreras, Javier Mora. Música: Benjamín del Río, Jorge Pacheco, José Tomas Celis. Estreno: Centro Cultural M100 el 10 de enero 2012.
Echenique, Zagal, Del Río, Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018.

Con nuestras “cápsulas de contenido” (como llamamos a las unidades conceptuales al interior de Cops) y con nuestros “gestus sociales” y “mudras ciudadanos”, avanzamos en la conquista de nuestra autonomía creativa, consolidando una manera de hacer. Un *modus operandi* que, después de mucho poner en práctica y volver a poner en práctica una y otra vez, hemos visto como un cuerpo de técnicas que resultan eficientes y terminan transformándose en una metodología teatral apta para la realización de un teatro comunitario. Hemos logrado sistematizar de forma clara la articulación de contenidos y la estructuración de secuencias, generando dramaturgia.

El Colectivo Obras Públicas ya desde su primera obra, *Clotario*, interpelaba directamente a la audiencia, utilizaba carteles exponiendo una línea del tiempo evidente y creaba ciertos gestos teatrales para sintetizar contenidos o exponer conductas. Lo musical, fuertemente integrado a nuestro lenguaje, se equilibraba con el texto hablado sin jerarquías. Sabiéndolo o no, las cuestiones formales estipuladas y descritas por la literatura dramática, nosotros las materializábamos, incorporando a la puesta en escena, elementos del teatro épico que estaban al servicio de diferentes motivaciones, pero de un solo cometido. Y ese cometido era “hacer patria” llevando nuestro trabajo a personas sin acceso al evento teatral. En el sentido más sencillo, nuestra intención era y es compartir con la comunidad ofreciendo nuestro trabajo, hecho con *ñeque* (creo que es una palabra que describe bien el esfuerzo) y con oficio. Hacer patria, haciendo memoria, trayendo al presente, convocando espíritus libertarios y, como diríamos en Cops, poniendo en valor personajes y momentos históricos. Como colectivo que trabaja el lenguaje de calle, Brecht siempre fue inspirador y desde esa teoría bebimos mucha práctica.

Nuestra práctica teatral cruzada por la inspiración de Brecht

Bertolt Brecht y las innovaciones que introduce en el campo teatral constituyen la más significativa renovación del siglo XX para el mundo de las artes escénicas. Según Hans-Ties Lehmann (2006), es el propio Brecht quien elige el término teatro dramático para denominar la tradición con la que su teatro épico, el teatro de la era científica, pretendía acabar. Según Andrzej Wirth, Brecht se autodenominaba el Einstein de la nueva fórmula dramática y dice que esto no era ninguna exageración si se comprende el cambio paradigmático que introdujo, ya que el teatro épico demostró ser una invención operativa extremadamente efectiva:

This theory has given an impulse for the dissolution of the traditional stage dialogue into the form of the discourse or soliloque. Brecht's theory implicitly indicates that in the theatre statement is articulated through the equal participation of verbal and kinetic elements (Gestus) and is not simply of a literary nature (Wirth cit. en Lehmann 33).

Con antecedentes en el teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) y en las teorías de la desfamiliarización⁴ utilizadas por el formalista ruso Viktor Shklovski⁵ (1893-1984), en literatura

4 En 1917 Shklovski introduce el término *ostranenie* en ruso para designar la técnica artística que busca hacer de lo familiar algo ajeno o extraño (Jestrovic 2006).

5 Crítico literario, escritor y fundador de la Sociedad para el estudio del lenguaje poético, desarrolló las principales teorías del formalismo ruso.

es Brecht quien introduce los más importantes cambios, tanto estéticos como teóricos, en el discurso y la escena teatral, que ya no es como lo señala Wirth un evento puramente literario, sino también gestual, cinético y de naturaleza mixta.

Poeta, dramaturgo, músico y director de escena, Brecht fue un artista de vasta y variada producción, cuyos aportes teóricos y estéticos produjeron una ruptura definitiva en la continuidad predominante que había tenido el teatro aristotélico realista hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las teorías de extrañamiento, distanciamiento y alienación fueron conformándose a partir de la primera década del siglo XX con la irrupción de ideas y concepciones proclamadas por los artistas vanguardistas, invitando a la participación en la construcción creativa del nuevo siglo, ahora visto desde una mirada revolucionaria. Las influencias conceptuales de las que se han nutrido estas teorías de extrañamiento provienen de una compleja trama de relaciones e interconexiones que han permeado desde diversas fuentes del arte y de la literatura hacia el teatro. Es posible observar eso sí algunos antecedentes y apariciones de su desarrollo en formas escénicas tradicionales enraizadas en la cultura, como el teatro medieval, el teatro clásico isabelino, la comedia del arte y el teatro simbolista y expresionista, por ejemplo, cuyos principios permitían introducir quiebres y rupturas en la ilusión (Jestrovic 8). La discontinuidad de la acción, producto de la introducción de quiebres, es una divisa empleada en nuestras obras que reafirma algún contenido específico y ayuda a contextualizar sucesos históricamente. Demostrando y recordando siempre al público que se está asistiendo a una representación.

Recordemos que, desde los griegos, uno de los requerimientos centrales de las piezas trágicas era envolver al espectador de tal manera que este se viese involucrado en la trama creada por los diversos acontecimientos, cosa de que se produjera en el espectador una identificación con el héroe protagonista de la acción. Así el espectador, a pesar de su distancia concreta con la situación del héroe, pudiese vivenciar la experiencia del drama y sufrir una experiencia catártica a partir de esta identificación. Es esta suerte de identificación a la que Brecht ofrecerá nuevas alternativas, siendo la ilusión y la identificación los elementos que su teatro se esforzará por quebrantar “make-believe is theatre’s essence and its great paradox, while the interplay between illusion and breaking the illusion is theatre’s great operation” (Jestrovic 27)⁶. Nuestro héroe primordial lo encontramos en la figura de Clotario, un antihéroe revolucionario y original con la cual el público pudiese comprometerse, pero, al presentarlo de forma no realista, podíamos jugar con el paso del tiempo para entenderlo en términos más abstractos, como la de una vida dedicada a la acción o una entidad que vista desde la totalidad de sus esfuerzos había conseguido cosas impensables para la organización de los trabajadores.

La principal búsqueda que tenían los formalistas rusos con el desarrollo de las teorías de extrañamiento a principios del siglo XX (cosa que recogió notablemente Brecht) era producir un cambio de hábito en la mirada, en donde el hombre se distanciara de su entorno para volver a verlo desde una perspectiva desconocida, haciendo extraño lo familiar, donde la capacidad de asombro y la extrañeza ante lo propio le otorgara nuevos sentidos a la conocida realidad, tal como lo señala Shklovski:

6 “Hacer creer es la esencia y al mismo tiempo la gran paradoja del teatro, en cambio el interjuego entre la ilusión y el quiebre de la ilusión es la mayor operación del teatro”. La traducción es mía.

Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte* (60).

Bertolt Brecht asume vigorosamente este cambio drástico de perspectiva, preocupado con el presente del hombre común, como ser humano y de acuerdo con su inserción en el contexto social y político. Su compromiso artístico ligado a una concepción política marxista y materialista fue radical. Poseía una mente lúcida capaz de captar tempranamente las intenciones del movimiento nacionalista alemán y sus implicancias ideológicas, por lo cual criticaba el peligro del poder centralizado, la lógica absurda de la guerra y sus efectos devastadores sobre el ser humano. Sus variados aportes estéticos van desde el campo de la creación artística como dramaturgo, hasta la ideación de nuevas estructuras teóricas que marcaron el inicio de una perspectiva revitalizadora para el teatro y su práctica.

La crítica realizada por Brecht al teatro de estructura aristotélica recogida por el teatro realista es explícita. Sobre todo, cuestiona las definiciones estéticas defendidas por Aristóteles en la *Poética*⁷. Su manifiesta oposición a la catarsis sintetiza una nueva manera de comprender el teatro y su funcionamiento, entendiéndolo ahora como un dispositivo social al servicio de una preocupación netamente política. Para él, el arte nunca es un fin, es un portal desde el cual se debe experimentar y conjugar ideas para estimular la consciencia, promover la acción y generar cambios. Brecht concibe el arte teatral como un cuerpo de conocimiento concreto, un campo sistémico, desde el cual es posible educar abordando aquellos aspectos de la vida sobre los que es necesario provocar una mirada crítica, donde nada es eterno, donde todo cambia y por ello todo puede ser modificado. Brecht establece que:

la ilusión del teatro ha de ser parcial, de modo que siempre pueda ser reconocido como ilusión. A pesar de toda su plenitud, la realidad ha de estar modificada por el arte, para que se reconozca y se trate como algo que puede ser cambiado (31).

Lo que él busca es producir en el espectador una relación que se aleje de la identificación, induciendo una actitud "completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas" (Brecht 21) y ello no constituye una base para la catarsis que busca la identificación entre actor y espectador. Nuestro interés por Brecht se centraba en cuestiones que contribuían a que el espectador se sintiera invitado a pensar y luego a actuar. Su vehemente objeción a la catarsis basada en la identificación como estrategia para remecer al espectador y

7 Las modificaciones son de diversa índole, por ejemplo, le interesa el cuadro unitario y no la fábula que tiene un comienzo medio y fin. Para producir distanciamiento incorpora la introducción de canciones, carteles y elementos escénicos que evidencian su función como, por ejemplo, los focos para iluminar. Toma de la tragedia griega, la utilización de coros.

observar su propia realidad eran aportes concretos en cuanto a la conceptualización y creación de dispositivos y mecanismos para la puesta en práctica de nuevos medios que buscan generar ese despertar racional y la conmoción intelectual del espectador:

Ya en la magnífica *Poética* de Aristóteles se describe cómo la catarsis, es decir, la purificación psicológica del espectador es provocada por la *mimesis*. El actor imita al héroe (Edipo o Prometeo) y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación, y de este modo se apropia de las vivencias del héroe. Hegel, que según nuestra opinión redactó la última gran *Estética*, señala la facultad del ser humano para sentir las mismas emociones ante una realidad imitada que ante la realidad misma. Lo que yo les quería contar es que una serie de experimentos para crear por medio del teatro una imagen practicable del mundo ha conducido a la sorprendente pregunta de si no será necesario renunciar más o menos a la identificación para conseguir ese objetivo (Brecht 80).

A continuación, explicito algunos de los dispositivos estéticos revolucionarios y las innovaciones metodológicas realizadas por Brecht y que nosotros como colectivo intentamos poner en juego en nuestras puestas en escena, para luego confrontarlas con las premisas aristotélicas, estableciendo sus diferencias y determinando sus críticas más relevantes.

Brecht y su teoría sobre el extrañamiento

Bertolt Brecht fue el creador de una nueva concepción teatral llamada por él mismo teatro épico⁸, en donde descarta muchas de las categorías defendidas por Aristóteles, como la mimesis, la acción, las polaridades de valores de los personajes y la reproducción por imitación, entre otras. Las modificaciones que introduce en sus dramas y puestas en escena intervienen rompiendo con la linealidad, la continuidad y la lógica de la acción. Privilegiando así los conceptos de demostración, el uso del *gestus* (que reúne la pertenencia y la referencia social) y el quiebre para provocar distanciamiento o extrañamiento. Quiere enseñar al espectador los trucos con que es realizada la operación de la interpretación y romper con la idea de ilusión⁹ que intenta generar el teatro dramático aristotélico. Para ello utiliza ciertos mecanismos como variar la estructura del montaje con escenas unitarias e independientes entre sí, introduce canciones para hacer una interpelación directa al público, elimina por completo la cuarta pared¹⁰ (más allá del aparte), o utiliza carteles para localizar las escenas. Brecht crea procedimientos para generar lo que se

8 El género épico antes de que Brecht lo utilizara para su teatro se refería a un tipo de narración literaria y no dramática, aunque ya habían sido escritas obras teatrales de corte épico como las de Shakespeare y Molière. Brecht busca con este término diferenciar su teatro del teatro aristotélico (Gorelik 1959).

9 Esto tiene por objeto que el espectador tenga claro y en todo momento presente que está en una representación. Los quiebres de la acción que introduce Brecht buscan justamente interrumpir la diégesis o el universo de la obra para colocarnos en la situación consciente de estar viendo una representación.

10 La cuarta pared es un dispositivo usado en el teatro realista. Funciona como lo haría un muro imaginario cuya función es separar a espectadores de intérpretes. Es como si los espectadores asistieran a una realidad que ocurre entre cuatro paredes, donde los actores no establecen un contacto con el público y actúan como si los espectadores no estuviesen allí, practicando así la llamada "soledad en público".

conoce como el famoso y largamente discutido término alemán *Verfremdungseffect*¹¹, traducido al español como distanciamiento o efecto de extrañamiento. Este concepto fue traducido al inglés como *alienation*, lo que produjo gran confusión, puesto que alienación en alemán es *entfremdung*. En palabras del propio Brecht:

El distanciamiento de un incidente o de un personaje sencillamente significa sacar de ese incidente o personaje aquello que es evidente en sí mismo, conocido u obvio y sostener lo que nos genera sorpresa y curiosidad (Brecht cit. en Ewen 183).

El concepto de alienación entendido desde la perspectiva marxista tiene una connotación negativa. Brecht utiliza el término *Verfremdung* desde una concepción positiva, por cuanto se requiere de distancia para ver la alienación y producir el cambio. El cambio que buscamos generar nosotros por medio del teatro tiene relación con la participación. En otras palabras, lo que se persigue es distanciar para observar la alienación, para volver a ver aquello que está sumido en lo habitual y que parece estático, en donde lo verdaderamente importante es desviar la perspectiva de la mirada y ofrecer al espectador una forma diferente de ver (Jestrovic 2006). En términos generales, el teatro se había mantenido fiel a las concepciones aristotélicas de construcción dramática¹² y al concepto de identificación al servicio de la experiencia catártica del espectador.

El teatro de Brecht viene a complejizar y a discutir desde diferentes frentes las nociones de mimesis y de realidad en la estructura de la acción dramática. Introduce una dimensión de quiebre y ruptura, generando discontinuidad tanto en la acción como en su representación. Convencionaliza estéticamente esta ruptura (por medio de letreros, canciones, etc.) hasta el punto en que el quiebre es introducido como fundamento permanente, interrumpiendo la estructura de unidad y la continuidad de la representación escénica, buscando crear en el espectador una situación de asombro y extrañeza (opuesta a la empatía) que provoca, a su vez, una actitud racional y de distancia emocional con el objeto. La música pasa a ser una herramienta al servicio de la construcción dramática y en el caso de nuestras puestas en escena, además de envolver auditivamente las escenas, también puede cooperar narrando, haciendo avanzar la historia, o bien sintetizando y comprimiendo secuencias, ideas o conceptos.

La extrañeza o distanciamiento busca ser alienante y por ello invita a actuar de forma proactiva. Alienado de la alienación, el espectador puede sustraerse de la ilusión de realidad creada por el fenómeno representacional y distanciarse, desligándose emocionalmente para poder así observar racionalmente la acción dramática. De aquí se desprende la discusión crítica desarrollada por Brecht para con la teoría catártica aristotélica, ya que de alguna forma Brecht estaría adscribiendo a las ideas de Platón vertidas en *La República*, cuando censura a los poetas pues no dan cuenta de la verdadera realidad: "Plato is famous for his suggestion in The Republic

11 *Fremdung* viene de extranjero. *Verfremdung* se traduce al inglés como alienación y al francés como distanciamiento.

12 Hasta hace poco, en teoría dramática se consideraba que las unidades de acción, tiempo y lugar habían sido aportadas por Aristóteles en la Poética. Fueron convenciones utilizadas como categorías estéticas sobre todo por el teatro realista. Hoy se considera que la unidad de acción es la única verdaderamente estipulada por Aristóteles. Los traductores italianos del siglo XVI agregaron a estas sus comentarios (Angelo Segni en 1549 habría introducido la unidad de tiempo, y Maggi, la unidad de espacio en 1550). En cuanto a la unidad de tiempo, Aristóteles la circunscribe a "una revolución del sol"; es probable que eso fuese referido al tiempo de duración de la obra, ya que estas comenzaban al ponerse el sol y terminaban con el despuntar del alba.

that the emotions tragedy evokes in the audience members makes them intellectually disabled and leads them morally astray" (Curran 167).

Platón sugiere que las emociones provocadas por la tragedia dejarían al espectador intelectualmente inhabilitado para reflexionar y por ello resultaría inapropiada. Brecht propone un espectáculo donde la narrativa de la acción sea más relevante al espectador que la identificación emocional con el personaje. Su mayor interés consistía en que el espectador no fuese succionado emocionalmente por las circunstancias de los personajes, sino que mantuviese una independencia que le permitiera ejercer un juicio crítico sobre la acción dramática, evitando cualquier tipo de empatía afectiva frente a los acontecimientos desplegados en la escena. Brecht buscaba recoger las palabras de Karl Marx de que lo relevante es cambiar el mundo y no solo interpretarlo. Actuar políticamente y producir los cambios sociales necesarios para salir de la condición de sufrimiento que provocan las injusticias sociales es la verdadera función del teatro. Es en este punto en el que concordamos ideológicamente con Brecht y adscribimos al sentido final que tendría el esfuerzo colectivo de hacer el teatro que hacemos. Este debe invitar a generar acciones para producir cambios en la realidad. El teatro es, a partir de Brecht, un llamado directo a la reflexión política, pero, sobre todo, una invitación a la acción y puesta en marcha de las fuerzas que se requieren para actuar y eliminar las ideas y creencias de que se está en manos de un destino trágico. El teatro para Brecht debe ser didáctico, esa es su verdadera función, ya que si no sirve para demostrar que es posible movilizar a la acción y generar cambios sociales, entonces carece de interés político. Un espectáculo realista o dramático aristotélico, en cambio, persigue la empatía emocional y la identificación de los espectadores con los personajes; al respecto Brecht se pregunta "¿Es posible el arte sin identificación?... Qué podría sustituir el *temor* y *compasión*, el dúo clásico, para producir la catarsis aristotélica?... ¿Es posible poner en lugar del temor ante el destino el ansia de conocer, en lugar de la compasión la solidaridad?" (83). Aquí Brecht propone sus ideas principales para el teatro épico, que se diferencia del aristotélico en cuanto, en vez de producir identificación (para producir catarsis), busca producir distancia (para producir reflexión). En lugar de invitar al espectador a sentir y de procurar vivencias, hay que invitarlo a tomar decisiones y procurar conocimientos. Solo así es posible que el espectador ejerza una mirada y un juicio crítico hacia las acciones que el personaje realiza sobre el escenario y no se identifique totalmente con él, confundiendo con sus sentimientos. No se trata ya del mundo como es, sino del mundo como puede ser, y de hacer de lo conocido algo desconocido que requiere ser reconocido. Brecht se niega a creer en las fuerzas trágicas del destino, quiere instaurar un nuevo enfoque crítico para el teatro y ofrece una oposición férrea a la tradición aristotélica clásica heredada de la tradición griega. Él mismo se refiere a su trabajo diciendo:

No es suficiente exigir de nuestro teatro reflexiones comprensivas e instructivas de la realidad. Nuestro teatro debe despertar placer por el conocimiento y estimular sentimientos gozosos frente a los cambios de la realidad. Nuestro espectador no solo debe escuchar cómo es librado Prometeo, sino también debe enfrentarse a sí mismo por el placer de liberarlo. Nuestro teatro debe enseñar todas las alegrías y placeres de los inventores y descubridores, el sentimiento triunfante de los liberadores (Brecht cit. en Ewen 413).

El teatro épico¹³ es un sistema que responde a la necesidad de demostrar que la razón es lo que en definitiva desencadena la acción (como reacción) y que las ideas son funcionales a un propósito, como en la ciencia, donde la causa tiene un efecto. Ya no se trata de la historia de un individuo, sino de la historia colectiva de las masas:

El individuo ha de ceder su función a los grandes colectivos, algo que está sucediendo ante nuestros ojos entre grandes luchas. Los procesos decisivos de nuestra época ya no se comprenden desde el punto de vista del individuo (Brecht 24).

Frente a la magnitud de los cambios impulsados por el pueblo, la figura del héroe como individuo es una figura obsoleta y anticuada. El espectador del teatro dramático sufre la acción con el personaje, el espectador del teatro épico quiere actuar y reírse del que sufre porque sabe que tiene una salida y es su trabajo buscarla. La catarsis según Brecht no solo imposibilita la capacidad reflexiva del espectador, sino que lo envuelve en una nebulosa emocional, privándolo de sentido crítico y de juicio sobre el conflicto. En el teatro épico el hombre no solo se ve representado como es, sino también como podría ser. Brecht sostiene que el teatro es un gran transformador tanto de la naturaleza como del hombre,

capaz de intervenir en los procesos de la naturaleza y en los procesos de la sociedad, que no soporta el mundo, sino que lo domina. El teatro ya no intenta emborracharle, atiborrarle de ilusiones, hacerle olvidar el mundo o reconciliarle con su destino. El teatro ahora le presenta el mundo para que se apodere de él (Brecht 85).

La polémica que instaura Brecht con el llamado teatro aristotélico y la catarsis como herramienta de purificación es abordada por Angela Curran, quien sostiene que la crítica de Brecht no es tanto sobre la catarsis en sí misma o la tragedia en su dimensión textual, sino sobre las convenciones que Aristóteles recomienda en la *Poética* para la construcción de la tragedia. Esto se presenta en dos agentes específicos. El primero es que Aristóteles sostiene que en el argumento debe quedar expuesto y de manifiesto el error o *harmatia*¹⁴ de un personaje moralmente admirable, lo que pone en relieve un problema individual particular, donde el espectador se suma, por medio de la identificación emocional, a la visión del protagonista, al comprometerse con sus pensamientos y sentimientos, lo que es central para responder a la tragedia. En segundo lugar, en el diseño del argumento. Curran sostiene que estas prácticas, así como las describe Aristóteles, no admiten el drama socialmente crítico, a menos que el autor los provea de otras herramientas que unan las acciones del protagonista con un nexo social más vasto. Estos dispositivos de conexión se-

13 Esta técnica introducida por Brecht ha generado un impacto de larga duración en el teatro mundial. Ha permeado las fronteras, instaurado revisiones y apropiaciones transculturales que Diana Taylor (1999) considera brechtianas en espíritu, pero que aún deben ser exploradas en su aspecto más relevante que, según ella, fue hacer coincidir en su interés común una gran red de activistas y profesionales del teatro, tanto de Latinoamérica como de África e India. Es cierto que el teatro y las técnicas brechtianas han aportado, además de una serie de dispositivos para la evolución del lenguaje teatral, una importante preocupación por temáticas ligadas a diversos procesos sociales debido en gran parte a las investigaciones y los preceptos elaborados y puestos en práctica por los formalistas rusos, como Meyerhold, Vagtangov y Vertov, entre muchos otros.

14 Falla trágica del héroe clásico debida al exceso de *hbris* (orgullo).

rían los que nos estaría proporcionando Brecht. Sus recomendaciones para el drama son útiles para suplir las faltas en las prácticas dramáticas preferidas por Aristóteles. Señala además que:

Brecht criticizes the aesthetic tradition initiated by Aristotle for its preference for dramatic narratives that please but do not instruct or provide real learning about the source of human suffering. Brecht attacks Aristotelian catharsis as a kind of "opium of the masses," arguing that empathizing with characters prevents viewers from reflecting critically on the social causes of human suffering (Curran 167).

La empatía (*einführung*) inhibe la reflexión y perjudica el entendimiento. El drama Brechtiano, en cambio, provee barreras que operan como herramientas útiles para crear la distancia necesaria que permita ver la dimensión social de la tragedia sin reducirla a una empresa individual. Pero aclara que sentir con el personaje difiere de sentir lo mismo que el personaje, cuestión que Brecht estaría pasando por alto, ya que su crítica apunta a las prácticas dramáticas destacadas por Aristóteles y no con las tragedias en sí. Brecht incluso toma argumentos y elementos de la tragedia clásica, como el coro, para construir su teatro épico. Sintetiza diciendo que las objeciones se centran en que, primero, los argumentos que muestran el error del protagonista como algo ligado al destino y a su infortunio impide un arraigo social crítico del drama, puesto que el foco de la representación se centraría en mostrar estos errores individuales del personaje y no los errores en la estructura social y política. Segundo, que las prácticas teatrales que promueven la empatía impiden la adopción de una postura crítica en la dimensión social del protagonista y, por último, que el teatro Aristotélico promueve un tipo de compromiso que provee al espectador de placer, pero no de verdadera formación educativa o de un genuino aprendizaje.

Conciencia emocionada: catarsis y extrañamiento como procedimientos colaborativos

A modo de conclusión, podemos agregar que, si bien los mecanismos que emplea el teatro aristotélico difieren de los empleados por el teatro brechtiano, tanto la catarsis (en su identificación emocional moviendo a la piedad y al miedo) como el extrañamiento (estimulando la perspectiva racional inducida por el distanciamiento) intentan llevar al espectador a una experiencia de comprensión significativa y no del todo opuestas. La creencia de que la razón y la emoción son entidades que funcionan separadas es hoy obsoleta, por lo que volvemos a concordar con León Golden en que la catarsis en su aspecto más valioso generaría una iluminación intelectual que coincidiría con el aspecto político de inducir al cambio que Brecht privilegia. Por otro lado, es posible que el empleo del distanciamiento se ha convencionalizado y ya no causa la misma extrañeza que en sus inicios. Podemos entonces sostener que el estímulo que provoca sobre el espectador contemporáneo un teatro callejero como el creado por Cops es tanto racional como afectivo y que estos no se anulan, incluso cuando uno opera con más fuerza que otro.

Propongo que la catarsis aristotélica y el extrañamiento brechtiano, a pesar de ser dos aproximaciones técnicas y divisas teatrales que aparentemente difieren en cuanto a su estética y sus preceptos, no son contradictorias en la experiencia del espectador, cuando presencia nuestros trabajos. Estas pueden ocurrir al mismo tiempo y de forma simultánea frente a las obras que

hemos creado. La fórmula aristotélica y la brechtiana pueden darse juntas coexistiendo y funcionando de forma complementaria, particularmente en el caso del teatro callejero que hemos creado, ya que este incluye en su construcción ciertos dispositivos provenientes del extrañamiento conjugados con momentos creados para la identificación del espectador.

Cuando el texto dramático es puesto sobre la escena y es encarnado por actores, este cobra su verdadera dimensión. El fósforo es más fósforo cuando está prendido y se consume y el teatro es más teatro cuando está siendo presentado sobre el escenario. Es la puesta en escena lo que lo vuelve presente y mantiene vivo, cuando se está frente a la asamblea, generando un “convivio” (Dubatti 2007) concreto, donde la experiencia compartida es lo que define verdaderamente al teatro. Es el texto puesto en escena, encarnado y exhibido ante el público, lo que convierte el texto dramático en verdadera performance, capaz de extrañar y de identificar, generando emociones que iluminan y que, al mismo tiempo, se arraigan como aprendizaje en el cuerpo de los espectadores. Es la experiencia de la presencia lo que posibilita la toma de conciencia y modifica las conductas de los seres humanos. Es la experiencia compartida del público y el encuentro de este con todo lo que implica el arte teatral en ejercicio, en presencia, lo que convierte al teatro en una experiencia concreta de realidad. Fue creado para vivir y morir en la misma noche, tardando en consumirse lo que dura la experiencia.

Gracias a este acto sacrificial es que el espectador puede conmoverse, sintiendo compasión. Es durante el convivio que el espectador se siente movilizado porque se le presentan energías que lo impulsan a salir de su inercia para actuar y modificar su realidad. Frente a la experiencia del teatro en presencia es que la verdadera naturaleza del texto dramático cobra vida. Los aspectos narrativos que hablan de sucesos históricos dolorosos ligados a la muerte o las injusticias vivenciadas por los personajes sobre la escena son posiblemente vivenciados como penas compartidas por la comunidad, cuestión que no ocurre si solo es leído y se experimenta como texto, en la soledad requerida para la lectura. El texto dramático puesto en escena cobra una vida breve, pero intensa y se vuelve inmensamente poderoso y penetrante, liberando la energía que encierran las palabras, transformadas en acciones. La experiencia vital ocurre frente a los ojos del espectador, es en comunidad que se asiste al nacimiento escénico, a su madurez y a su final.

Una obra de teatro callejero puede ser articulada desde su montaje y puesta en escena para provocar la mirada crítica y racional del espectador deseada por Brecht. Es improbable que el debate académico logre dilucidar de forma definitiva la discusión acerca de la catarsis versus el distanciamiento y no habiendo acuerdo final acerca de la capacidad del teatro para estimular en los espectadores su capacidad reflexiva, es posible seguir redescubriendo diversas conexiones.

Una de estas conexiones es la que proponemos aquí y que se refiere a la posibilidad de admitir que la escena callejera posee la facultad de producir en el espectador la combinación de catarsis y extrañamiento, ya sea que esto ocurra de forma simultánea o sucesiva. Esta coexistencia entre la catarsis aristotélica y el extrañamiento brechtiano es lo que llamo “conciencia emocionada”. Este es un concepto que el Colectivo Obras Públicas ha ido construyendo en el tiempo y cuya finalidad es posibilitar la fusión de aquello que identifica y conmociona al mismo tiempo que aquello que distancia y despersonaliza movilizando a la acción. Conciencia emocionada es un término que busca dar cuenta de aquello que creemos puede suceder en la experiencia y en el cuerpo de un espectador contemporáneo cuando presencia un trabajo escénico que es

capaz de generar un puente de sentidos y significados entre los sucesos exhibidos por la historia representada y el propio contexto, histórico social.

Ya sea que el espectador quede conmocionado porque lo que ve lo compromete afectivamente o bien que además quede ideologizado pensando que si se organiza puede modificar las estructuras sociales que lo oprimen. En ambos casos las y los receptores son modificados en su noción de realidad. Se ha presentado una realidad específica que difiere de la propia, permitiendo realizar reflexiones tanto sobre lo que está afuera y que podemos llamar circunstancias sociales, así como sobre lo que tiene que ver con su mundo interior y podemos llamar sus circunstancias individuales. Se produce un diálogo entre lo biográfico y lo historizado¹⁵. Tanto el deseo de generar catarsis como la intención de generar distanciamiento son formas de inducción que difieren en el procedimiento y en sus efectos, pero cuyos fines sobre el espectador en términos de provocación pueden ser considerados similares: ambas pretenden invitar a la reflexión, al aprendizaje y al contacto social. Por tanto, ambas buscan producir efectos en términos políticos y podemos ayudarnos con ellas para construir nociones solidarias de humanidad.

Obras citadas

- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004. Impreso.
- Curran, Angela. "Brecht's Criticisms of Aristotle's Aesthetics of Tragedy." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59.2 (2001). Impreso.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Impreso.
- Echenique, Claudia, Sofía Zagal, Benjamín del Río y Gabriel Contreras. *Trilogía Ciudadana, de la calle al libro*. Santiago: Editorial LOM, 2018. Impreso.
- Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht. Su vida su obra, su época*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Gorelik, Mordecai. "An epic theatre catechism". *The Tulane Drama Review* 4.1 (1959): 90-95. Impreso.
- Jestrovic, Silvija. *Theatre of the Estrangement. Theatre, Practice, Ideology*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Peixoto, Fernando. *Brecht: una introducción al teatro dialéctico*. Río de Janeiro: Lluvia, 1989. Impreso.
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. México D. F.: Siglo XXI, 1991. Impreso.
- Taylor, Diana. "Brecht and Latin America's 'Theatre of Revolution'". *Brecht Sourcebook*, editado por Carol Martin y Henry Bial. Londres: Routledge, 1999. Impreso.

15 "El teatro épico será la dramaturgia y el espectáculo que parte de la noción de Historia para, profundizando los conceptos y los hechos históricos, auxiliar y transformar la Historia. El efecto de distanciamiento será una técnica apoyada básicamente en la noción de historización" (Peixoto 32).