

Ideología y teatro épico en *Santa Juana de América*

FERNANDO DE TORO

Bertold Brecht, paralelamente a su producción dramática, desarrolló una teoría para lo que él llamó teatro "épico." Esta teoría fue elaborada a partir de una estética marxista, la cual le sirvió de fundamento a su creación dramática. Para Brecht, la creación debía tener un objetivo específico en relación a la sociedad, esto es, servir como praxis donde lo representado no quede dentro del teatro, sino que lo trascienda para incidir en la sociedad. Para realizar su tarea, Brecht efectúa lo que hemos llamado, siguiendo a Michel Foucault, una "mutación" o una "deconstrucción" del modelo aristotélico, al cual desplaza y supera, al reemplazar la empatía y la catarsis por el "Verfremdungseffekt" o la distanciamiento.¹ De esta forma Brecht pretendía producir un doble distanciamiento: uno entre el actor y el personaje y otro entre el actor y el destinatario-espectador. A través del "Verfremdungseffekt" se logra una toma de conciencia de parte del público frente a los acontecimientos observados. Estos acontecimientos, a su vez, tienen como función central subrayar las contradicciones sociales y develarlas por medio de un proceso de "mostración" que provoque de este modo una reacción crítica de parte del público: el teatro se transforma en un espectáculo dinámico y social en vez de continuar funcionando como una droga y un espectáculo alienador y escapista.

Así, Brecht desarrolla la teoría del teatro épico con el objetivo de sentar las directrices teatrales que eventualmente, por medio de una praxis dramática, puedan liberar al hombre. Su teatro épico, portador de esa teoría, no es sino el estudio, la investigación y la representación desnuda de los procesos y relaciones sociales, que eventualmente serán usados por este hombre para incidir directamente en su medio ambiente. El teatro se transforma de esta manera en algo activo y dinámico. Deja de ser un mero entretenimiento pasivo y muerto para pasar a tomar un papel productivo y militante. La realidad de la escena coincide con la exterior, es decir, se la representa en toda su complejidad. Según Brecht, "Le réalisme en art est aussi un réalisme en dehors de l'art."²

En suma, el teatro épico se proclama como un modo de representación de la era científica, y como una nueva modalidad discursiva. Su método: el materialismo dialéctico. La situación política, sociológica y económica del mundo y del hombre contemporáneo pedía una nueva forma de representar la realidad. El teatro entonces se pone al nivel de las ciencias sin dejar de ser teatro. Se trata de un teatro que esencialmente asume una posición dialéctica para representar al hombre y a la sociedad desde un punto de vista relacional. Esta nueva forma propuesta contiene e implica una nueva estética, la cual tiene como función crear un nuevo arte y reemplazar la estética aristotélica por no poder responder a la realidad presente ni al momento histórico correspondiente.

Esta teoría aplicada por Brecht a sus obras y que nosotros hemos organizado en otro lugar en un sistema mimético, será motivo de atracción para muchos dramaturgos hispanoamericanos. El interés en Brecht se materializa en la adopción de dicho sistema, como un sistema operatorio para la producción de sus propias obras dramáticas. No se trata aquí de una imitación de las obras del autor alemán, sino de la incorporación de su sistema como base para expresar problemas actuales de la sociedad hispanoamericana.

Así, los dramaturgos hispanoamericanos intentan la expresión y denuncia de las contradicciones de sus respectivos países y de situaciones específicas de explotación y opresión. La adopción de dicho sistema es determinada por dos razones fundamentales: a) una ideológica, la cual pide de estos autores un compromiso entre su arte y la sociedad en que viven, y b) otra estética, esto es, la adopción de los principios estéticos que rigen el teatro épico, principios que permiten la expresión de las contradicciones sociales de una forma artística que va más allá de la obra de tipo social o propagandística. Por esto, la incorporación del sistema Brecht no se hace por una cuestión de simple modernidad o técnica teatral, sino por encontrar allí un equilibrio entre problemática social y expresión artística.

Lo que los autores hispanoamericanos esencialmente toman del sistema Brecht, es una estructura que consiste en la modulación de cuadros autónomos los unos de los otros, donde la estructura no es determinada por una lógica causal como en el teatro aristotélico, sino por una estructura dialéctica. Aquí, el sintagma dramático no es lineal sino parcelado, representando trozos de una acción donde cada cuadro plantea una contradicción social. La estructura de la obra aristotélica siempre tiene una situación inicial, un texto-acción y una situación de llegada que resuelve la situación inicial. En cambio, en el teatro épico, la situación inicial no se resuelve al final, sino que es abierta ya que su propósito no es resolver sino mostrar diversos aspectos de una situación dada.³

El estudio de lo que podríamos llamar teatro épico hispanoamericano, que como ya hemos dicho, se funda en el sistema Brecht, no puede hacerse sólo desde un punto de vista formal sino también desde una perspectiva ideológica. Si hiciéramos sólo un estudio formal nos limitaríamos a desentrañar la estructura dejando de lado el estudio del propósito central de este teatro: la des-alienación del hombre contemporáneo a través de la mostración de situaciones concretas. Por otra parte, el estudio estructural es importantísimo ya que sin él nos sería imposible desentrañar la estructura y los elementos épicos de las obras que se ciñen al sistema Brecht. Como se trata de un doble análisis—estructural e ideológico—hemos creído ver en el modelo actancial elaborado por A. J. Greimas,

una respuesta a nuestro problema metodológico. Este modelo actancial ha sido adaptado para el teatro por Anne Ubersfeld en su libro recientemente publicado, *Lire le théâtre*.⁴ A partir de este estudio teórico podremos hacer un doble análisis: a) uno que dé cuenta de la estructura de la obra, segmentándola en micro-secuencias, macro-secuencias y una super-secuencia, y b) otro que desentrañe la ideología inscrita en el modelo actancial a partir de las funciones actanciales que lo constituyen. Esto es, subrayar las relaciones de los actantes en cuanto funciones en el interior del modelo actancial.

Como aquí no podemos hablar de todas las obras hispanoamericanas que se sirven del sistema Brecht, hemos escogido sólo una como ejemplo representativo de este tipo de teatro.⁵ La obra en cuestión es *Santa Juana de América* de Andrés Lizárraga. Este, como todos los dramaturgos hispanoamericanos que se sirven del sistema Brecht, concibe la producción dramática como una praxis social, esto es, como un instrumento político y social a la vez, destinado a desalienar al hombre contemporáneo. La mayoría de sus obras plantean problemas de esta naturaleza, los cuales denuncian una realidad social y producen una toma de conciencia en el destinatario-espectador, que ha de trascender fuera del teatro como espectáculo para incidir en la realidad exterior donde encuentra su referencialidad.⁶

Santa Juana de América trata de la lucha de Independencia del Alto Perú entre los años 1809 y 1825. La obra, a pesar de representar acontecimientos del pasado, fechados históricamente, contiene una doble referencialidad: una hacia el pasado y otra hacia el presente. La situación dramática nuclear, que contiene los acontecimientos del pasado, se proyecta hacia el presente, planteando la misma problemática inscrita en la situación nuclear: la lucha por la tierra.

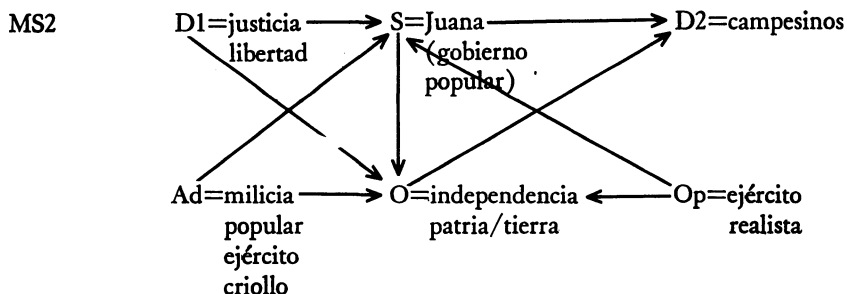
Santa Juana de América se compone de tres actos que constituyen tres macro-secuencias estructuradas en una serie de micro-secuencias. Cada micro-secuencia presenta núcleos de teatralidad en relación a la historia representada. A su vez, las macro-secuencias se sincretizarán en un modelo actancial complejo o super-secuencia que da cuenta de la estructura global de la obra. Las secuencias tienen como objetivo mostrar diferentes momentos de la Independencia del Perú. Al comienzo de la obra leemos:

Desde 1809 hasta 1825 se registraron en el Alto Perú grandes movimientos de liberación. Ellos fueron, quizá, los que tuvieron raíces más populares en esa cruenta lucha indoamericana que nos independizó de España. . . . y ésta es la historia de algunos de sus actores.⁷

Esta cita inicial determina por una parte la estructuración en cuadros de la obra, es decir, trozos de historia no ligados por secuencias lógico-causales y por otra, el tipo de mostración que se pretende realizar: desentrañar las contradicciones que se dieron en el seno de la Independencia del Perú, y por extensión de Hispanoamérica; los diferentes intereses y grupos sociales que se unieron a la lucha contra los españoles y la confrontación de estos grupos una vez concluida la Independencia.

La historia planteada por la obra, como hemos indicado más arriba, tiene una doble referencialidad: la lucha independentista en el Alto Perú entre 1809 y 1825, y la situación presente del campesino. Esta doble referencialidad queda

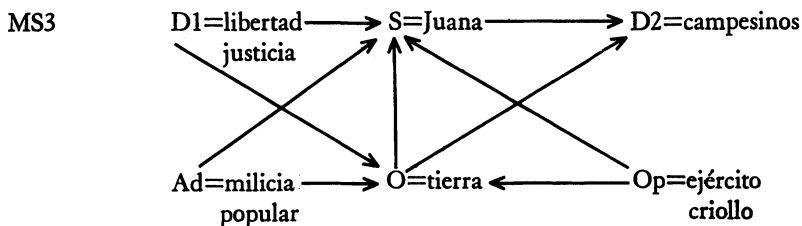
El acto II se estructura en siete micro-secuencias las cuales se sincretizan en una macro-secuencia:



El modelo destaca en la base la lucha por la tierra a partir de la Independencia (O), motivada la acción del Sujeto por el deseo de justicia y libertad (D1). La duplicidad en la función actancial de Aduyante se debe a que el deseo de autonomía de los criollos le permite al Sujeto valerse de las fuerzas criollas (Ad) para lograr su Objeto. Así, la acción del Sujeto no es contribuir a la autonomía sino liberar la tierra de manos de los terratenientes y entregársela a los campesinos que la trabajan (D2). El Oponente es el ejército realista que representa a la corona española. Es curioso observar que el Aduyante ejército-criollo que representa a los terratenientes, clase que desea el poder, se encuentra contribuyendo junto a las fuerzas populares en la realización de un mismo objetivo, mientras los realistas tienen la función actancial de Oponente en relación al Objeto. Esto revela una división en el interior de una misma clase social.

En el modelo anterior, criollos-terratenientes y el pueblo se oponían. En este modelo están juntos enfrentando a un enemigo común. La formación del triángulo psicológico (flechas de D1 a S y O) y del triángulo ideológico (flechas de S y O a D2) se debe a que la lucha no se emprende por motivos individuales sino colectivos en el sentido de que la acción del Sujeto va destinada a un tercero (D2), los campesinos, e ideológicos al ser determinada dicha acción por la libertad y la justicia, y a su vez por un deseo de cambio de sistema. El Oponente ahora lo es tanto al Objeto del Sujeto como al Sujeto mismo (flechas de Op a O y a S). Esto es natural, ya que el conflicto de la tierra ha pasado de lo puramente individual y económico a lo político e ideológico. El Sujeto pasa así de actor-campesino a actor-revolucionario. Es en este modelo donde la situación dramática nuclear comienza a desarrollarse y Juana asume la función actancial de Sujeto central de la acción que da nombre a la obra.

El último acto se estructura en siete micro-secuencias, las cuales se sincretizan en el siguiente modelo actancial:

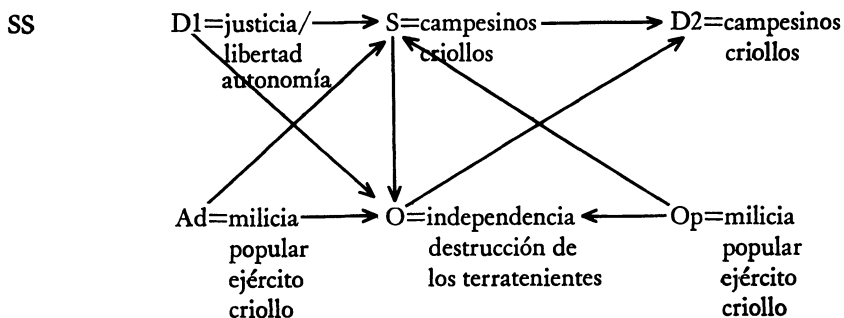


Esta tercera macro-secuencia muestra la situación nuclear del acto y de la obra: la lucha de la Independencia se transformó en una lucha de clases. El grito de Juana (S) al final de la obra incita a continuar luchando—motivada por la justicia y la libertad (D1)—por la tierra (O), para que algún día pueda pertenecer a quien la trabaje (D2). El modelo muestra la milicia popular (Ad) y el ejército criollo (Op) en oposición, ya que los unos apoyan al Sujeto y los otros se oponen a él. El modelo queda claramente expresado en las palabras del Sujeto al final de la obra:

Hicimos la revolución para conquistar la tierra, para terminar con el hambre, para extirpar la violencia y la persecución. No oí a nadie que dijo “tomó un fusil contra un concepto jurídico.” ¡No! Eran cosas concretas como este piso, como este techo, como estas cuatro paredes. ¡Pero! . . . pensándolo ahora, ¡díganme! . . . nuestras necesidades . . . ¿no podrán jamás transformarse en un “concepto jurídico,” como usted dice y poder gobernar?º

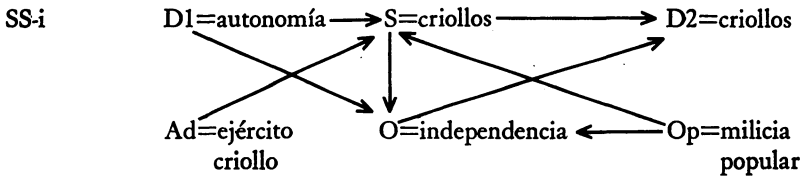
En el modelo de la macro-secuencia dos, observamos cómo el ejército criollo y la milicia popular luchaban por la Independencia, pero ahora, una vez concluida ésta, ambos grupos se disputan el poder: los unos por continuar perpetuando el sistema anterior, pero ahora ellos en control, los otros por lograr la tierra, lo cual fracasa. Es por esto que el Objeto del Objeto del Sujeto se mantiene estable. Así, observamos una vez más la formación de ambos triángulos, el psicología (flechas de D1 a S y O) y el ideológico (flechas de S y O a D2).

Estas tres macro-secuencias nos permiten establecer una super-secuencia totalizadora que abarca toda la obra. La super-secuencia se puede concretizar en un modelo actancial complejo que va a desentrañar la situación dramática nuclear de *Santa Juana de América*, situación que a su vez contiene el mensaje de ésta:



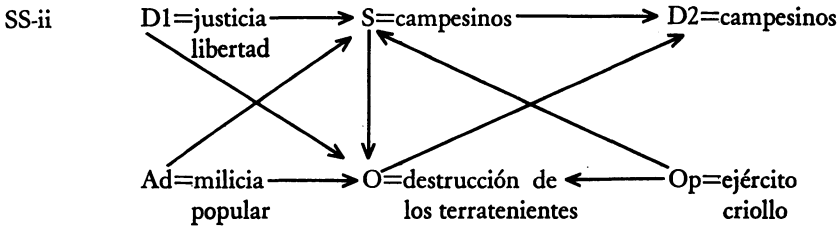
El modelo es complejo en la medida que existe un redoblamiento de funciones actanciales en él. La complejidad viene determinada por el intento de dar cuenta de todas las relaciones-bases y nucleares de la obra. Se trata no sólo de un redoblamiento sino también de una homología actancial que se manifiesta por oposición binaria. Esta oposición queda explícita al descomponer el modelo en dos modelos simples:

Modelo de la clase en el poder



La motivación que determina la acción de los criollos (S) es la autonomía (D1), para iniciar la independencia (O) del Perú. De este modo pueden ganar el control del poder en beneficio propio (D2). Para alcanzar su cometido, se valen de un ejército criollo (Ad) que representa sus intereses, frente a la oposición de la milicia popular (Op). La acción del Sujeto tiene como objetivo satisfacer intereses personales y colectivos (criollos), de aquí que exista la formación del triángulo ideológico (flecha de S y O a D2) y del psicológico (flecha de D1 a S y O).

Modelo de la clase oprimida



Justicia y libertad (D1) constituyen aquí la motivación de la acción orientada del Sujeto (S → O). Su objetivo es lograr la tierra a través de la destrucción de los hacendados (O) para aquéllos que la trabajan (D2). Así, se valen de la milicia popular (Ad) que encuentra una resistencia en el ejército criollo (Op). El Objeto del Sujeto no es individual sino colectivo, de aquí la formación del triángulo psicológico (flechas de D1 a S y O) y del triángulo ideológico (flechas de S y O a D2).

El modelo de la super-secuencia al ser así descompuesto, revela por una parte el engaño que significó la revolución y las contradicciones que se dieron en su interior, y por otra parte, la doble referencialidad a la cual aludimos al comienzo. Esto es, la situación histórica de los campesinos y sus relaciones de producción continúan siendo las mismas hoy en el presente.

La super-secuencia desenmascara el mito de la Independencia hispanoamericana: no hubo tal Revolución, sólo el reemplazo de los encomenderos por los hacendados. Esto es, una guerra civil al interior de una misma clase social, que continúa oprimiendo a los campesinos. La lucha que Juana sostuvo ha de continuar, y ésta se retoma por su bisnieto Indalecio, lo que constituye la lucha del campesino de hoy.

A su vez, los modelos actanciales estructurados en secuencias nos han permitido establecer la estructura de la obra en diversos niveles, pero también desentrañar la ideología de base (SS). La estructura profunda que determina

los modelos actanciales (estructura superficial), es la destrucción de un orden establecido/establecimiento de un nuevo orden.¹⁰ Así, la estructura superficial no hace sino constatar la estructura profunda que la determina en primer lugar. Sin embargo, el establecimiento de este nuevo orden no se realiza: de aquí la estructura abierta, típica del teatro épico ya que la situación inicial no resuelve la situación de llegada (conflicto campesino/terrateniente).

Por otra parte, los modelos actanciales nos han permitido constatar que *Santa Juana de América* se ciñe al sistema Brecht en cuanto se estructura en cuadros o secuencias parcialmente autónomas. Hemos visto cómo cada secuencia nos presenta una nueva situación dramática, que no está soldada al interior por una relación de causa-efecto, esto es, lógico-causal. La única soldadura viene por medio de una narración que permite el paso de una secuencia a otra y que a su vez nos informa acerca de acontecimientos sucedidos fuera de la escena.

No solamente encontramos una concomitancia con el sistema Brecht a nivel de las secuencias autónomas, y elementos narrativos, sino también en el mensaje. El grito final de Juana, retomado por Indalecio, tiene como función incitar al destinatario-espectador a la acción o al menos a una toma de conciencia tanto del hecho histórico presenciado como de la realidad presente de los campesinos. La obra toda ha sido una demostración de las relaciones y contradicciones entre terrateniente/campesino. Las palabras de Juana, cuando afirma que la vida ha trazado una línea divisoria entre ella y el terrateniente Acuña, plantean la contradicción como algo irreconciliable, ya que la revolución de la Independencia traicionó los intereses del campesino. Por esto, la lucha tiene que continuar hasta que esta revolución logre la tierra.

En este sentido la obra de Lizárraga es subversiva. Incita directamente a la acción armada como única vía revolucionaria. Así, el mensaje en principio no queda circunscrito al recinto del teatro; al salir al exterior encuentra una referencialidad semejante a la presentada en el micro-cosmos escénico: el teatro se transforma en una praxis social, y el dramaturgo en el productor de los instrumentos de aquélla.

McMaster University—Ontario

Notas

1. El concepto de "deconstrucción" lo hemos tomado de J. Derrida y lo aplicamos en el mismo sentido que él le da en su libro *De la Grammatologie* (Paris: Les Editions de Minuit, 1967). Sin embargo Foucault, al emplear el concepto de mutación (véase, por ejemplo, *Le mots et les choses* (Paris: Editions Gallimard, 1966) se refiere al mismo fenómeno, el cual también ha sido expresado por Fredric Jameson en *The Prison House of Language* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972). "Deconstrucción," "mutación," se refieren ambos a ese proceso de desplazamiento de un modelo o forma de conocer, al producirse una ruptura epistemológica.

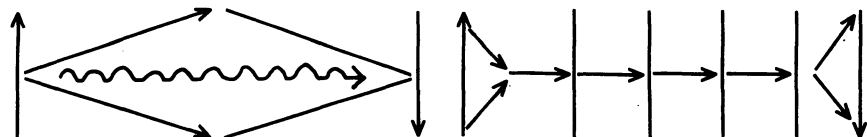
2. "Notes sur l'écriture réaliste," en *Sur le réalisme*. Traducción de André Gisselbrecht (Paris: L'Arche Editeur, 1970), p. 161.

3. Con esto no pretendemos decir que en el teatro épico no haya estructura o coherencia o que éste tenga una estructura débil. No obstante, esta estructura es diferente a la del teatro aristotélico. En éste, la coherencia viene determinada por la causalidad y la continuidad. En el teatro épico la sintaxis estructural no es causal y continua, sino dialéctica y discontinua. Un hecho no sigue a otro, sino que de una acción totalizadora, de la historia, se presentan trozos parcelados. Se presentan los acontecimientos nucleares, cuyos espacios tienen que ser llenados por elementos catálicos: ora por un corto diálogo en vez de acción representada como en el

teatro aristotélico, enunciado por uno de los personajes o por cualquier tipo de didascalias. Gráficamente podríamos representar ambos tipos de estructuras de la siguiente forma:

Modelo aristotélico

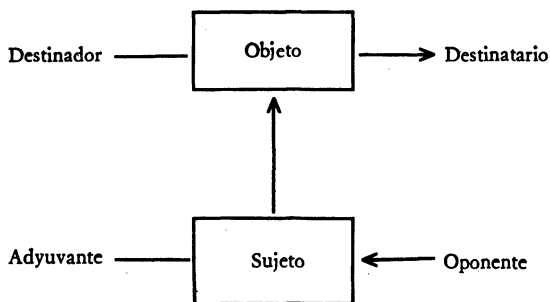
Modelo épico



El modelo aristotélico como todo texto dramático tiene una situación de partida (↑). Las dos flechas que parten desde un mismo punto se separan en ascensión gradual, indicando el desarrollo paulatino de esa situación inicial. Las dos flechas que descienden gradualmente coinciden en un mismo punto de llegada, e indican el proceso de resolución del conflicto planteado por la situación inicial. Ambos grupos de flechas constituyen el texto-acción, esto es, el acontecer entre la situación de partida, y la de llegada. La flecha perpendicular final (↓) indica no sólo el final de la obra sino también la resolución de la situación inicial en todos sus elementos. Finalmente, la flecha en espiral, interior, señala la estructura sintáctica continua y causal de secuencia a secuencia. No hay aquí ruptura en la sintaxis dramática, sino trabazón interna de los elementos constituyentes.

El modelo épico es bastante diferente. Tenemos una situación de partida (↑), pero en vez de tener dos flechas equidistantes de un mismo punto y ascendentes, tiene dos descendentes. Con esto queremos indicar simplemente que en el drama épico los elementos de la situación inicial no serán necesariamente resueltos al final. Además, que la obra en principio puede comenzar en cualquier punto de inserción. De modo que no se trata de una situación de partida fija o indispensable para el desarrollo de la obra; la situación inicial es arbitraria. Las flechas interrumpidas con una barra al final indican dos cosas: por una parte cada interrupción marca una secuencia autónoma e independiente de la anterior. Por otra parte, la colocación de una flecha tras otra señala una estructura sintáctica coherente pero discontinua, donde el texto-acción no se compone de acontecimientos causalmente trabados, sino dialécticamente ligados. Las dos flechas de la situación de llegada en posición ascendente equidistantes de un mismo punto marcan la no-resolución de la situación de llegada: inconclusa, abierta, indicado esto a su vez por la flecha perpendicular que desciende (↓).

4. A. J. Greimas, en su libro *Semántica estructural, investigación metodológica*. Traducción de Alfredo de la Fuente (Madrid: Editorial Gredos S.A., 1973), p. 276, propone el siguiente modelo actancial:



Lo que ha hecho Anne Ubersfeld es cambiar de lugar la relación Sujeto/Objeto: "Je préfère en principe le faire aboutir à l'objet, dans la mesure où le conflit se fait autour de l'objet." *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1977), p. 70. Por nuestra parte hemos preferido adoptar el modelo con el cambio efectuado por Ubersfeld, por parecernos pertinente y adecuado. Otra aportación importante de Ubersfeld es la incorporación de los triángulos activos (A-S-O y Op-S-O) y de los triángulos psicológico e ideológico explicados en la nota 8 de este trabajo.

5. Numerosos son los autores que se sirven del sistema Brecht. Unos cuantos ejemplos serán suficientes para demostrar lo que venimos diciendo. En Argentina, aparte de Andrés Lizárraga tenemos a Osvaldo Dragún, quizás el autor que más uso ha hecho del sistema Brecht. Obras como *Heroica de Buenos Aires*, *Milagro en el mercado viejo*, *Los de la mesa diez* son un buen ejemplo. También en Argentina encontramos un grupo de autores que han producido una obra en común, *El avión negro*, de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana

y Ricardo Talesnik. En México, *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández; en Colombia, *La tragedia de Henri Christophe* y *Réquiem para el Padre Las Casas* de Enrique Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* del Grupo La Candelaria; en Venezuela, *Juan Francisco de León* y *El extraño viaje de Simón el malo* de José Ignacio Cabrujas; en la República Dominicana, *Pirámide 179* de Máximo Avilés Blonda; en Chile, *Los papeleros* de Isidora Aguirre y *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz; y en México, además de L. J. Hernández, tenemos *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia; finalmente, en Cuba, *Yerba hedionda* de Paco Alfonso.

6. Andrés Lizárraga, *Santa Juana de América* (Cuba: Casa de las Américas, 1960).

7. *Ibid.*, p. 6.

8. Según Anne Ubersfeld, el triángulo psicológico es aquél que "sert à la double caractérisation à la fois idéologique et psychologique du rapport sujet-objet; il sert dans l'analyse à montrer comment l'idéologique est réinséré dans le psychologique ou plus exactement comment la caractérisation psychologique du rapport sujet-objet (la flèche du désir) est étroitement dépendente de l'idéologique." *Op. cit.*, p. 86. Por otra parte, el triángulo ideológico es "l'envers du précédent et il marque le retour de l'action à l'idéologique: il sert à découvrir comment l'action telle qu'elle se présente dans le cours du drame se fait à l'intention d'un bénéficiaire, individuel ou social." *Ibid.*, p. 88.

9. *Op. cit.*, p. 147.

10. Ocupamos el concepto de estructura profunda en el sentido que lo emplea Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, pp. 61 y 66; T. Todorov y O. Ducrot en *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 313-316.