

# Una opción hacia la desalienación: La emancipación en el teatro de Bertolt Brecht

*Agustina Bertone*<sup>1</sup>

## **Resumen**

Durante las primeras décadas del siglo XX, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht proyectó la crisis de la modernidad y, a través de su quehacer teatral, propuso una opción desalienante. En este trabajo, intentaré dar cuenta de dicha propuesta a partir de los estudios de Jacques Rancière, Herbert Read y Herbert Marcuse quienes recuperan las consecuencias sociales nefastas que trajo aparejada la industrialización e intentan aproximar soluciones a partir del quehacer artístico. Es aquí donde la poética de Brecht cobra su sentido al proponer la reflexión a partir del distanciamiento emocional con el producto teatral.

**Palabras Clave:** Bertolt Brecht - Alienación - Emancipación - Efecto de distanciamiento

## **Abstract**

During the first decades of the XX century, the german playwright Bertolt Brecht imagined the crisis of modernity and, through his theatrical approach he proposed an unalienating option. In this paper, I try to perceive Brecht's ideas on the basis of Jacques Rancière, Herbert Read and Herbert Marcuse's studies. According to the authors, the industrialization had a harmful impact in society. In this context, they attempt to develop some solutions from the artistic work in which case Becht's poetics make sense to reflect on emotional distancing with the drama.

**Key words:** Bertolt Brecht - Alienation - Emancipation - Distancing Effect

---

<sup>1</sup> Realizadora Integral en Artes Audiovisuales. TECC, Facultad de Arte, UNICEN. [agustina.bertone@gmail.com](mailto:agustina.bertone@gmail.com)

## Introducción

Este trabajo intentará dar cuenta de las tesis presentadas en el texto “El espectador emancipado” de Jacques Rancière al mismo tiempo que se expone un análisis sobre su aplicación en la propuesta teatral de Bertolt Brecht<sup>2</sup>. Para completar la reflexión se retomarán algunos conceptos planteados por Herbert Read y Herbert Marcuse.

Para comenzar, debemos situarnos en una realidad, la nuestra, que presenta al hombre alienado, enajenado de su individualidad, de su humanidad, formando parte del engranaje que mantiene en movimiento al capitalismo más cruel y despiadado. Es aquí donde el arte juega un rol preponderante al pensar en la posibilidad de la emancipación como *proceso de alienación de la alienación* (Read, 1967). En su texto *Arte y alienación*, Herbert Read analiza el contexto en el que el hombre, en pleno siglo XX, ha sufrido un proceso de alienación producto de los cambios en el modo de producción industrializado. El hombre, absorbido por su labor en la fábrica, pierde progresivamente su humanidad.

En el segundo capítulo, Read retoma a Marcuse para pensar en la función del arte y su campo de acción en la *sociedad tecnológica actual*. Ambos coincidirán en que el arte, en pleno auge del racionalismo, debe apelar a su irracionalidad. Incluso Bertolt Brecht entendió que, pese a la necesidad de pensar en un teatro que apele a la razón y con pretensiones científicas, seguirá siendo indispensable la vinculación afectiva con los hechos y personajes presentados. En los casos de Grushe (*El círculo de tiza caucásico*) y Madre Coraje (*Madre Coraje y sus hijos*) no podemos dejar de sentirnos afectados frente a las decisiones que estas mujeres deben tomar en el ejercicio de sus maternidades y los vínculos con sus hijos (biológicos y adoptivos)<sup>3</sup>. Mientras tanto,

---

<sup>2</sup> Bertolt Brecht (1898-1956) fue un actor, dramaturgo y director teatral alemán, creador del teatro épico, gran parte de su obra se centra en la crítica al capitalismo, al régimen nazi y a la guerra. Por sus ideas políticas vivió gran parte de su vida en el exilio y solo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial pudo estrenar sus obras en su país de origen.

<sup>3</sup> *El círculo de tiza caucásico* es una obra de 1948 en la que Brecht recupera la historia bíblica sobre las dos madres que pelean por su hijo y buscan justicia

somos invitados a participar de las discusiones en torno a la guerra, a las consecuencias del capitalismo y a tratar de dilucidar sus contradicciones para hallar, finalmente, la verdad, tal como pretende el método dialéctico que analizaremos en detalle en páginas sucesivas.

Ahora es necesario pensar cómo se articula la propuesta de Jacques Rancière en “El espectador emancipado” en el oscuro panorama que plantea Herbert Read en *Arte y alienación*. En este estado de cosas, el hombre alienado es el hombre embrutecido, el hombre que no reconoce la distancia que lo separa de su patrón, de sus gobernantes; en resumen, de quienes detentan el poder. Para retomar este análisis nos centraremos en las tesis presentadas en el ensayo citado.

Tal como plantea el autor, este artículo surgió con el objetivo de despejar algunas de las ideas planteadas en *El maestro ignorante*<sup>4</sup>. Según este, un ignorante puede enseñarle a otro ignorante aquello que él mismo no sabía ya que, según su concepción, el conocimiento no posee un solo sentido: enseñar A no significa que el sujeto aprenderá A, esto estará sujeto a sus conocimientos y experiencias previas. De dicha enseñanza pueden resultar nuevos saberes que el maestro no poseía, “proclamando la igualdad de las inteligencias y oponiendo a la instrucción del pueblo la emancipación intelectual” (Rancière, 2017: 9). Ahora, para pensar esta dinámica aplicada al arte -específicamente al

---

frente al Rey Salomón. En este caso, Gushe, una criada a salvado de una muerte segura al hijo de su ama, quien lo dejó olvidado intentando escapar de una revuelta. La obra recuperará la historia de Grushe como novel madre y de las complejas decisiones que de tomar a partir de allí hasta que la madre biológica hace su aparición reclamando su derecho materno. Con respecto a *Madre Coraje y sus hijos* (1938), la protagonista es una comerciante que recorre Europa con sus hijos y su carromato intentando vender sus artículos entre los soldados que participan de la Guerra de los Treinta Años. En este periplo, Madre Coraje irá perdiendo a sus hijos y poniendo en evidencia sus contradicciones con respecto a la maternidad, su actividad y la guerra.

<sup>4</sup> En *El maestro ignorante* (1987) Jacques Rancière retoma el método creado por el pedagogo francés Joseph Jacotot para pensarlo inmerso en el sistema educativo actual. Según dicho método, el profesor puede enseñar lo que él mismo ignora si puede impulsar al alumno a utilizar su propia inteligencia, permitiendo la emancipación intelectual.

teatro- habrá que pensar en el lugar que ocupa el espectador en las discusiones sobre arte y política.

En este sentido, Rancière criticará abiertamente el lugar que se le ha asignado al espectador en el teatro a partir de lo que él llama la paradoja del espectador: en primer lugar, para que haya teatro debe haber, indefectiblemente, espectadores. Sin embargo, “ser espectador es un mal” (Rancière, 2017: 10) por dos motivos. Por un lado, el espectador está ante una apariencia de la que no sabe nada y no se permite conocer nada más; por otro, su lugar es pasivo, no se espera de él acción alguna. En resumen, el espectador se define por su participación en la ilusión de forma pasiva, desde la comodidad de su butaca. Tal como lo define Bertolt Brecht, “el teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos”. (Brecht, 1971: 108). Sin más, el teatro estará orientado a generar placer y exponer las pasiones. Sin embargo, esta tendencia ya no tendría lugar en el teatro contemporáneo, inserto en plena era científica y postindustrial que trajo aparejada cambios profundos en las relaciones interpersonales, en los modos de producción y en la vinculación del hombre con su trabajo, entre otros. En este sentido, Brecht plantea más adelante:

Necesitamos un teatro que no se conforme con proporcionarnos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas propio de la época en que se desarrolla la acción de cada pieza; nuestro teatro debe adoptar y estimular pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en la transformación de ese campo de relaciones. (Brecht: 1971, 121)

En este sentido, Rancière coincide en la necesidad de un nuevo teatro que define como un teatro sin espectadores, es decir, donde los sujetos sean removidos de su pasividad e invitados a movilizarse, a aprender.

Se le mostrará, pues, un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar sentido. Se lo forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del

investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. (Rancière, 2017: 12)

A continuación, Rancière señala tres fórmulas teatrales ejemplares que habilitan la emancipación del espectador: la performance, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud y el teatro épico de Bertolt Brecht, de quien nos estamos ocupando.

Retomando al dramaturgo alemán, Rancière coincide en que su práctica teatral está orientada a sacar al espectador del embrutecimiento invitándolo a indagar en las causas y los resultados de los acontecimientos a la forma de un investigador o un científico. Esto lo llamará *indagación distante* y es el objetivo principal del procedimiento más explotado por Brecht: el *Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento supone presentarle al espectador instantes de alienación (Read, 1976) con la pretensión de despertarlo, de sacar a la luz su alienación primaria y volverlo sujeto activo en la transformación social. Su propuesta teatral está basada en que el público no se identifique con los personajes ni se someta al suspenso de la progresión dramática sino que, adelantando los hechos y dejando a la vista el artificio, los espectadores centrarán su atención en las contradicciones temáticas e ideológicas propuestas. “La cuestión es si el teatro debe mostrar al público los seres humanos de modo tal que los pueda comprender o de modo que los pueda transformar.” (Brecht, 1971:192) Para lograr lo segundo es necesario mostrar las contradicciones y complejidades de las relaciones entre el individuo y la sociedad. Esta característica define al *teatro dialéctico*, propuesta que a partir de la puesta en texto y en escena de una contradicción (o varias contradicciones) da como resultado el develamiento de una nueva verdad. Esta novedad deberá ser despejada por el espectador, quien ha sido removido de su pasividad a la espera de que dicha verdad se le revele.

Brecht utiliza diversos recursos para que los conflictos y las oposiciones queden reveladas en tanto contradicciones que habrá de desafiar al espectador. Uno de los más singulares es el *gestus* social a través del cual el actor es controlado por las relaciones sociales del personaje, es decir, por su clase social, su oficio o

profesión (Pavis, 1998). Por ejemplo, en *Madre Coraje y sus hijos* la protagonista dejará expuestas marcas de su trabajo como comerciante al morder las monedas o –más funestamente– al regatear el pago del rescate de su hijo. Esta última acción evidencia su contradicción madre/comerciante y da paso a la tragedia.

La división episódica (de carácter indiscutiblemente épico) y los resúmenes de la acción al comienzo de cada episodio no dejan lugar al suspenso, pues sabemos qué es lo que va a ocurrir concentrando la atención en las acciones concretas, el desarrollo de los diálogos y los temas que abordan, y en los que se evidencian las contradicciones. Otros procedimientos relevantes que podemos hallar en sus obras son las apelaciones al público con la intención de explicar una situación o relatar eventos pasados; el desdoblamiento de los personajes que puede ser físico (la bondadosa y solidaria She Te es, al mismo tiempo su primo capitalista y despiadado Shui Ta en *El alma buena de Sezuán*), y por último, podemos nombrar la distanciación espacio temporal que opera para establecer puntos de contacto entre eventos, lugares y momentos históricos pasados. Por ejemplo, *Madre Coraje y sus hijos* (1939) se desarrolla en Europa durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648); *El alma buena de Sezuán* (1943) toma lugar en la ciudad china de Sezuán y *Vida de Galileo* (1939) recupera los años de madurez del astrónomo italiano para exponer la persecución eclesiástica a la que fue sometido.

Para Rancière, la mediación teatral vuelve a los hombres “conscientes de la situación social que le da lugar y deseosos de actuar para transformarla” (Rancière, 2017: 15). En este sentido, el teatro sería un medio para su propia supresión a través de esta “mediación auto-evanescente” y, a su vez, esta responde claramente a la lógica de la relación pedagógica: el maestro debe constantemente reducir la brecha entre su saber y la ignorancia del alumno a través de lecciones y ejercicios. Sin embargo, para reducir la brecha debe recrearla constantemente. Rancière asevera que la oposición entre saber e ignorancia no está determinada por el aspecto cuantitativo del conocimiento, sino que está relacionado con las posiciones que ocupan el que sabe y el que no. El maestro es quien conoce la distancia entre estos opuestos y, para conservar

dichas posiciones debe estar siempre por delante del alumno. De esta manera, perpetúa y verifica la desigualdad de las inteligencias que Jacotot llama *embrutecimiento*.

A esta perpetuación de las diferencias se le opone la emancipación intelectual. Aquí ya no hay intención de perpetuar la brecha sino que reconoce que todos aprendemos de manera similar, a partir de la puesta en común, comparación y traducción de lo sabido y lo ignorado, y dicho proceso de traducción está en el centro de la práctica emancipadora del maestro ignorante<sup>5</sup>. Lo que ignora el ignorante puede ser aprendido tal como aprendió el resto y, de esta manera, cubrir la distancia.

El espectador, como el alumno,

observa, selecciona, compara, interpreta. (...) Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (Rancière, 2017: 19-20)

Ahora, la paradoja del maestro ignorante reside en que el saber que adquirirá el alumno será absolutamente nuevo, es decir, que aprenderá algo que el maestro mismo no sabe. En el caso del teatro, será importante pensar de qué manera el artista se separa de aquello que quiso transmitir en la dramaturgia para evitar caer en los modelos de transmisión embrutecedora. Para eso, en la lógica emancipatoria aparece un tercer elemento entre el artista y el espectador que es la obra en sí, la puesta, la performance que tiene autonomía del autor y descarta la transmisión de lo idéntico.

---

<sup>5</sup> Lo que ignora es la distancia embrutecedora, la desigualdad de las inteligencias. “a abdicado el ‘saber de la ignorancia’ y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a los alumnos su saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar.

Como espectadores activos relacionamos en todo momento aquello que vemos con la que hemos visto, oído y vivenciado anteriormente. Es en ese proceso que se aprende y se enseña, se actúa y se conoce; se suprimen las posiciones privilegiadas y se da lugar a la emancipación. En este sentido, la poética brechtiana se caracteriza por negar la universalidad ya que, para que el método de resultados, la coyuntura debe exigir determinados argumentos y temas. De esta manera, el espectador podrá indagar en las contradicciones a partir de su propia experiencia.

Para finalizar, acotaremos una breve reflexión con respeto al lugar que ocupó la poética dialéctica de Bertolt Brecht en pleno auge industrial y su valor como producto artístico e ideológico. Retomando a Herbert Read, en la sociedad tecnológica propia del siglo XX, el arte sufrió un proceso de desublimación, es decir que ha sido integrado a la realidad a través de la mercantilización. En resumen, el arte, ya no se limita a ciertos espacios y a determinados momentos (teatros, salas de conciertos, museos y galerías, etc.) sino que invade los espacios cotidianos alejándolo de su función primordial: alienar al sujeto de la vida cotidiana. Habiendo perdido esta facultad, el teatro brechtiano y su extrañamiento recuperan, en cierta medida, esta característica. ¿En qué sentido? Teniendo presente el principio cientificista de su teatro, Brecht no olvida que el arte no debe responder a la razón sino a los sentidos. Por este motivo, a los debates y discusiones entre los personajes en los que presentan sus tesis, al *gestus*, la fábula, y otros elementos que apuntan a construir y fortalecer la construcción dialéctica de la obra; también estamos en presencia de otros procedimientos que tienden a erigir el aspecto más sensible y alienante: el uso de canciones y de danza, la construcción de vínculos interpersonales intensos y, por eso mismo conflictivos, y ciertas características de los personajes que ponen en juego su correspondencia a determinado *gestus* (manifiesto en el desdoblamiento de los personajes), entre otros. A modo de ejemplo, en *Madre Coraje y sus hijos*, es imposible mantenerse impasible frente a la condena a muerte de la madre al hijo al intentar negociar con los secuestradores el precio del rescate de éste último. La madre no puede abandonar su *gestus*, incluso cuando se trata de la vida de su



propio hijo. En este punto hacen eclosión las contradicciones de la protagonista, enmarcadas por una noche de silencio en la que la madre piensa o no, se culpa en silencio y sigue adelante. Así, el dolor de la madre (que es el de todos los que asistimos a la escena) se inmiscuye en lo ideológico señalando que las consecuencias del capitalismo las sufrimos en nuestras entrañas, no sólo en nuestra vida política ni en el plano económico. “El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas. La separación entre razón y sentimiento debe atribuirse a la acción del teatro convencional, que se empeña en anular la razón. Sus defensores denuncian cualquier intento de introducir algo de sentido común en la práctica teatral como un atentado contra los sentimientos” (Brecht, 1970:137).

Para concluir, señalaremos el resultado del proceso de alienación de la alienación antes señalado al que Rancière refiere en los términos de una comunidad de narradores y traductores. Esto es, sujetos que tengan la capacidad de generar nuevos conocimientos y construir su historia singular a partir de éstos, y el teatro tiene un rol fundamental en este recorrido. Según las palabras de Bertolt Brecht: “Para que resalte la peculiar de los comportamientos y situaciones presentados por el teatro, y para que puedan ser sometidos a crítica, el público tiene que crear mentalmente otras formas de comportamiento y otras situaciones y compararlas con las que se le están mostrando en escena en el curso de la acción. De esa manera el público se convierte también en relator.” (Brecht, 1983: 194)

## **Bibliografía**

- Brecht, B. (1970) *Escritos sobre teatro: Tomo 1*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1983) *Escritos sobre teatro: Tomo 2*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1971) *Escritos sobre teatro: Tomo 3*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1998) *Teatro Completo 8*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- (2016) *Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Marcuse, H. (1993) *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Rancière, J. (2017) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Read, H. (1976) *Arte y alienación*. Buenos Aires: Editorial Proyección.