

BERTOLT BRECHT Y EL ESPECTADOR DES-ALIENADO

Brenda Schmunck

The University of North Carolina at Chapel Hill, Estados Unidos

ORCID: 0009-0002-2298-2079

“Por lo común, el arte dramático no se enseña en los libros. Tampoco se puede enseñar en un libro el arte de presenciar un espectáculo teatral, ya que a este último ni siquiera se le concede jerarquía de arte (...) Y si es improbable que alguien aprenda en un libro cómo conmover, más difícil aún es aprender en un libro cómo dejarse conmover. Con todo, estas páginas han sido escritas tanto para actores como para espectadores.”

Bertolt Brecht, *Arte dramático*

Resumen

Proponemos un análisis del espectador explícito en los textos teóricos de Bertolt Brecht reunidos en *Escritos sobre teatro* y su *Breviario de estética teatral*. Partimos de una lectura del *Breviario* concentrada en las referencias a la actividad del espectador teatral para ampliarlas con aquellas presentes en el conjunto de *Escritos* donde Brecht amplía su pensamiento teórico. El gran peso que el autor da a la historización y reflexión sobre el lugar del público teatral en la primera mitad del *Breviario* pone de manifiesto su centralidad en la propuesta del teatro épico en general. Planteamos que el estudio del espectador en la poética explícita de Brecht puede realizarse a través de dos ejes interrelacionados: el del entretenimiento o goce del espectador y el de la construcción de su actitud crítica. De esta manera, se busca profundizar en el conocimiento de la especificidad del espectador teatral en la poética explícita brechtiana y su historicidad frente a la multiplicidad que encierra la categoría “espectador” en la historia del teatro (Dubatti, 2019). Conectando el análisis con su concepción de teatro materialista-dialéctica, proponemos la desambiguación “espectador des-aliinado” para el espectador teorizado por Brecht. Se busca resaltar a lo largo del artículo que el objetivo del autor alemán no era prohibir la diversión en el teatro para reemplazarla por didactismo, sino restituirle al espectador un tipo de entretenimiento acorde a la época en que vivía y que le era negado.

Palabras clave: Teatro épico, estética teatral, espectador teatral, estética brechtiana

Abstract

I propose an analysis of the explicit spectator in the theoretical texts of Bertolt Brecht gathered in *Brecht on Theater* and *A Short Organum for the Theater*. It starts from a reading of the *Organum* concentrated on the references to the activity of the theatrical spectator and is expanded with those present in the set of writings where Brecht expands his theoretical thinking.



ESCUOLA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

Num. 1, enero - junio de 2024
e-ISSN: 3028-9718



Recibido: 24/05/2024
Aceptado: 25/05/2024

<https://doi.org/10.69746/liminal.a18>

Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución 4.0
Internacional.

Escuela Nacional Superior de Arte
Dramático “Guillermo Ugarte
Chamorro” (ENSAD)

Calle Esperanza 233, Miraflores.
Lima, Perú

revistas@ensad.edu.pe

The great weight that the author gives to the historicization and reflection on the place of the audience in the first half of the *Organum* highlights its centrality in the proposal of epic theater in general. I suggest that the study of the spectator in Brecht's explicit poetics can be carried out through two interrelated axes: that of the entertainment or enjoyment of the spectator and that of the construction of their critical attitude. In this way, I seek to deepen the knowledge on the specificity of the theatrical spectator in Brecht's explicit poetics and its historicity compared to the multiplicity encompassed by the category "spectator" in the history of theater (Dubatti, 2019). Connecting the analysis with his materialist-dialectical conception of theater, we propose the disambiguation "de-alienated spectator" for the spectator theorized by Brecht. It is sought to emphasize throughout the article that the objective of the German author was not to prohibit enjoyment in the theater to replace it with didacticism, but to restore to the spectator a type of entertainment in line with the era in which he lived, and which was denied to him.

Keywords: Epic theater, theatrical aesthetics, theatrical spectatorship, brechtian aesthetics

Introducción

En este artículo se propone una relectura de los textos teóricos de Bertolt Brecht (1898-1956)¹ que preste especial atención a lo que llamamos el *espectador explícito*. Para realizar este análisis, contamos con las traducciones del alemán al español ampliamente utilizadas y difundidas de *Schriften zum Theater*, hechas por Jorge Hacker y Nérida Mendilaharsu de Machain (*Escritos sobre teatro*) en tres tomos en 1970. Asimismo, contamos con la traducción de *Kleines Organon für das Theater (Breviario de estética teatral)*², hecha por Raúl Sciarretta en 1963.

Para hacer un análisis del espectador en la poética explícita de Brecht, tomaremos como una referencia central el *Breviario de Estética Teatral*, donde busca sistematizar los fundamentos y procedimientos del teatro épico en contraposición al teatro aristotélico. Los *Escritos* nos sirven para ver de qué forma el autor fue plasmando su reflexión teórica sobre el teatro y el arte en ensayos anteriores, permitiendo ver cómo, tras el exilio y el estudio de la teoría marxista, dio forma a sus ideas. También nos proveen una mirada posterior a la escritura del *Breviario* donde, a partir de preguntas y críticas a su pensamiento, busca aclarar y expandirse sobre ciertos aspectos problemáticos o malentendidos.

Esta relectura busca resaltar que Bertolt Brecht ha dado un lugar primordial a la figura del espectador en su teorización sobre el teatro. Si bien el *Breviario* reúne los principales conceptos que conocemos para hablar de su poética (extrañamiento, teatro épico) y los principales procedimientos dramaturgicos, de puesta en escena y técnica actoral, aquí veremos al público como el punto sobre el cual giran las modificaciones que Brecht propone para el teatro. Una primera aproximación desde un ángulo cuantitativo nos puede dar una idea de la distribución de estas reflexiones en el texto principal: mientras que Brecht explica estos conceptos y procedimientos en la segunda mitad del *Breviario*, en la primera parte se ocupa de hablar mayormente de la cuestión del espectador.

Una vez definidas estas referencias a lo largo del *Breviario* y de sus *Escritos sobre teatro*, establecemos un análisis centrado en dos ejes principales a través de los cuales Brecht se aproxima a esta figura: el entretenimiento del público en el teatro, por un lado, y la construcción de una actitud crítica, por otro.

Hablar del espectador teatral en su especificidad histórica o, como en este caso, en el marco de una poética explícita, nos obliga a pensar en una multiplicidad de tipos de espectadores que se diferencian entre sí. Aquí seguimos a Jorge Dubatti, quien explica que:

la categoría espectador (a secas) es abierta, posee el estatus de una palabra general (cohesión lingüística) que debe ser en cada caso desambiguada. Proponemos, en consecuencia, que cada caso

¹ Como referencia biográfica de Bertolt Brecht utilizamos el estudio hecho por F. Ewen (2008): *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*.

² La selección de ensayos que componen *Schriften zum Theater* fue editada por primera vez en Frankfurt en el año 1963. La primera edición de *Kleines Organon für das Theater*, por su parte, lo fue en 1957.

histórico, teórico, descriptivo o analítico, la palabra espectador aparezca acompañada de su correspondiente singularización, ya sea a través de un sustantivo asociado o un adjetivo, de acuerdo con las características de la acción expectatorial y su combinación con otras acciones/funciones en el acontecimiento. (2019, pp. 36-37)

Con este propósito, se vincularán las ideas sobre el espectador con los postulados de la concepción de teatro materialista-dialéctica que atraviesa la poética brechtiana. De este modo, llegaremos a la desambiguación correspondiente al público teorizado y descrito por Brecht, que llamaremos *espectador des-alienado*.

El goce del espectador teatral

Brecht abre el *Breviario de estética teatral* con la idea de la diversión como función del teatro. El espectador acude al teatro a recrearse. En la primera referencia explícita a esta figura, realiza un breve recorrido histórico buscando demostrar que la forma en que el público goza en el teatro varía según el momento histórico. En los párrafos séptimo y octavo, señala:

En el circo helénico el *demos* dominado por los tiranos se recreaba de modo distinto que los nobles de la corte de Luis XVI (...) Muy diverso tuvo que ser el modo de narración con que se entretenía a los helenos sometidos a esas leyes inexorables cuya ignorancia no preservaba de la cólera de los dioses, que el modo de entretener a los nobles franceses con la elegante victoria sobre sus propias pasiones, tal como el código de la corte imponía a los grandes de la tierra; otro fue el caso de los ingleses de la época isabelina con su franco reconocimiento del nuevo individuo abandonado al propio instinto desenfrenado. (1963, p. 18)

Esta perspectiva histórica le permite establecer en los párrafos siguientes qué es lo que sucede con el entretenimiento en el teatro de su época, a la que denomina *edad científica*. De acuerdo con la poética comparada, Brecht propone una versión crítica del drama moderno en buena parte de su producción. La aparición de las nuevas ciencias de la naturaleza es uno de los fenómenos que comienzan a conformar la nueva visión de la modernidad a partir del siglo XV y que consolida la concepción de mundo del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX (Dubatti, 2009, p. 24).

En el ensayo *Sobre el teatro experimental* (1939), Brecht había observado que, a lo largo de la historia, el teatro ha tenido dos funciones: entretener y enseñar. Estas no eran consideradas antagónicas hasta las modernizaciones que han ocurrido en el teatro. Las experimentaciones de la época profundizaban una u otra función. El naturalismo enfatizaba los elementos didácticos, mientras que el expresionismo se enfocaba en los medios expresivos, por ejemplo:

cuanto más se lograba que el público acompañara, compartiera la vivencia, se identificara emotivamente, tanto menos se le permitía ver las relaciones [sociales], tanto menos aprendía. Por otra parte, mientras más se enseñaba, tanto menor era el placer artístico que se proporcionaba. (1970a, p. 146)

El teatro épico debía volver a fundir estas dos funciones para dar como resultado una nueva: la función social. Las experimentaciones teatrales a las que hace referencia se produjeron en torno a la situación actual del espectador tratado como consumidor:

En un mundo apresurado, dinámico, como el nuestro, los estímulos en materia de entretenimiento se desgastan rápidamente. Es preciso recurrir a efectos cada vez más novedosos para vencer la creciente insensibilización del público. Para distraer a sus distraídos espectadores, el teatro tiene que comenzar por hacerlos concentrar. Tiene que arrancarlos de un medio bullicioso e introducirlos en su encanto. El teatro trata con un espectador cansado, agotado por la tarea diaria, irritado por fricciones sociales de todo tipo. Viene huyendo de su pequeño mundo propio y se refugia en la butaca como un fugitivo. Es un fugitivo, pero también es un cliente. Puede refugiarse aquí, pero también puede hacerlo en cualquier otra parte. La competencia del teatro con el teatro y del teatro con el cine obliga a esfuerzos cada vez mayores para parecer novedoso³. (1970a, p. 138)

La forma en que los *hijos de la edad científica* (sus contemporáneos) son introducidos en el encanto del teatro es a través del ensimismamiento⁴. Brecht describe al público ensimismado en el *Breviario*:

Observemos en una de estas salas el efecto producido por el espectáculo. Veremos que los espectadores permanecen casi inmóviles en una extraña actitud: parecen mantener cada músculo como en un gran esfuerzo o como relajado por un gran debilitamiento. Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes, durmientes que tienen sueños inquietos, como se dice de los soñadores de incubos —están acostados decúbito dorsal. Es verdad que tienen los ojos abiertos; pero no miran, ven; tampoco escuchan, aunque son todo oídos. Tienen los ojos fijos sobre la escena, como hechizados, expresión proveniente de la Edad Media, época de brujas y de clérigos. Ver y escuchar son actividades, y en ocasiones también medios de goce; pero esta gente no solo se aliena de toda actividad, sino que parece materia pasiva. El rapto en el que parece abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas, es tanto más profundo cuanto mejor saben recitar los actores; tanto es así que desaprobando este estado de cosas nosotros estamos tentados de proponer que el actor recite del peor modo posible. (1963, pp. 29-30)

En este fragmento, Brecht reconstruye su visión del espectador real para ofrecer una crítica al drama moderno. Sin embargo, mantiene de la concepción de teatro de esta poética su función del arte, donde a la recreación del mundo en la esfera poética se le suma la posterior incidencia en dicho mundo. A esto lo llamamos recursividad: “se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación de mundo” (Dubatti, 2009, p. 38). Brecht en este punto viene a poner en tela de juicio que el teatro de su época no es un medio de transformación de lo social, sino más bien lo contrario: “[el teatro] se ha mostrado capaz de transformar a nuestros confiados amigos que llamamos los hijos de una edad científica, en una masa atemorizada, crédula, ‘hechizada’” (1963, p. 31). Y esto mediante los procedimientos que se dirigen al ensimismamiento del espectador.

³ Esta observación corresponde a su concepción de mundo marxista. Este espectador consumidor era el resultado del teatro como medio de producción. Las nuevas condiciones técnicas que se estaban dando en el teatro lo hacían con un “enfoque del público como consumidor, lo que llevó a una constante ampliación del mercado y al consiguiente avasallamiento de la camarilla de privilegiados que había dominado el teatro hasta el momento” (1970a, p. 59). Así, este teatro está vinculado principalmente a la clase dominante y responde a su ideología.

Con respecto a esta crítica al teatro como mercancía, habla del crítico teatral como uno de los engranajes de esta maquinaria y no como un espectador especializado. “El error de considerar a la crítica como parte del grupo de compradores es compensado por la actitud culinaria de esa crítica. No se debe confundir vendedores con productores. El estilo de nuestra crítica surge precisamente de su misión principal: aprovisionar de público al aparato de entretenimiento y cultura” (1970a, p. 110).

⁴ El ensimismamiento del espectador es producido, ante todo, por la identificación del espectador con el personaje. Para Brecht, toda dramática que permita dicha identificación es aristotélica (1970a, p. 121) a la que antepone su teatro épico como una de las formas no-aristotélicas de dramática, que busca evitarla.

Sin embargo, Brecht no quiere decir con esto que el espectador tenga prohibido emocionarse a partir de las acciones de los personajes. Lo que le interesa es que estas emociones no eviten que el espectador perciba en la escena que el mundo es pasible de ser transformado.

No es que las nuevas piezas y representaciones carezcan de vida o de pasión. Quien sienta placer en contener el aliento, puede hacerlo. Quien quiere sentirse conmovido, que venga nomás. Lo que extraña a veces a una parte del público es que los seres y sucesos sean mostrados desde un ángulo desde el cual resulte evidente cómo pueden ser modificados. (1970c, p. 193)

Como veremos más adelante, estas actitudes inherentes a los seres humanos pueden ser direccionadas en torno a los objetivos que se busca para un nuevo teatro. En todo caso, el placer que se obtiene de la emoción, así como de la diversión en el teatro, deben ser acompañadas y moderadas por la forma de goce correspondiente a la era científica.

La actitud crítica

Vimos que Brecht consideraba que el teatro ha modificado las formas en que entretuvo a sus espectadores en distintas épocas históricas. Este entretenimiento no estuvo escindido de la función didáctica, que estaba presente mediante la forma en que se presentaban las relaciones sociales de cada época. Su teatro contemporáneo, sin embargo, no facilita a los espectadores la comprensión de su medio social. “El hombre de hoy vive en un mundo que cambia velozmente; él mismo cambia velozmente; por ello no tiene una imagen cierta de ese mundo a través del cual pueda actuar con posibilidades de éxito” (1970a, p. 147). Para Brecht, la forma en que este espectador se entretiene es *inactual*, un entretenimiento basado en el ensimismamiento que no lo pone en contacto con su realidad. Se preguntará, entonces, cuál es la forma de goce que debe restituirse al espectador. Teniendo en cuenta que su tiempo histórico es, según sus palabras, la edad científica, el placer del espectador teatral no puede producirse de otra forma que a partir de la *actitud crítica*.

La actitud crítica es la actitud propia del espíritu científico⁵. Los hijos de la edad de la ciencia tienen esta actitud hacia aquello que los rodea, de modo que se produce conocimiento y, por ende, su mejoramiento, de lo cual el hombre encuentra goce. En las palabras de Brecht: “Es un goce particular de nuestra era, que ha realizado tantas y tan diversas transformaciones de la naturaleza, el concebir cada cosa de modo de poder transformarla” (1963, p. 41). Sin embargo, observó que en el teatro el deleite no proviene de lo que el espectador mismo produce, ya que las formas teatrales imperantes lo transforman en *materia pasiva*, lo alienan, alentando la acrítica actitud de identificarse con los personajes. En lugar de esto, el espectador debería entretenerse observando su capacidad de transformar el mundo.

Este estado de cosas tiene una explicación de la que Brecht también se ocupa partiendo de su concepción de teatro⁶ materialista-dialéctica. Para nuestro autor,

Los teatros están todavía destinados a la distracción de una clase que limita el ejercicio del espíritu científico por temor a que se extienda al ámbito de las relaciones humanas. Y la misma parte proletaria del público, reforzada solo ocasionalmente y en forma insegura por la participación de trabajadores intelectuales, tiene necesidad de divertirse de la vieja manera sin reconocer el goce a la que está destinada. (1963, p. 32)

⁵ También en el *Breviario*, Brecht explica la actitud crítica en las ciencias: “con respecto a un río, esa actitud consiste en construir diques; con respecto a un árbol fructífero, en hacerle injertos; con respecto a la locomoción, en construir vehículos y móviles; con respecto a la sociedad, en revolucionar la sociedad” (1963, p. 26).

⁶ Consideramos la definición de Jorge Dubatti de “concepción de teatro” como la “forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.)” (2009, p. 9)

La lucha de clases se evidencia en el terreno del público teatral. La clase dominante la evita por temor a que comience a ser utilizada en el plano social. No es inocente que la actitud crítica no sea productiva de goce en el teatro en plena edad científica. Esto es una crítica al teatro de su época por las formas en que muestra la convivencia entre los hombres: “en su estado actual el teatro muestra la estructura de la sociedad (que se representa en escena) como una realidad inmodificable (la que está sentada en la sala)” (1963, p. 33). De esta forma, este tipo de teatro —el de la clase dominante— procura que la sociedad no sea vista como plausible de ser transformada⁷. La crítica aquí específicamente se dirige al vínculo tautológico que el drama moderno mantiene con la ideología burguesa, es decir, la pretensión complaciente de verificar en la escena lo que el espectador (burgués) ya conoce como las reglas de funcionamiento del mundo para afianzar así la moral de su grupo social.⁸

Lo que el espectador del drama moderno verifica de modo pasivo, recreándose en que esto permanezca así, le es dado por los procedimientos teatrales de esta poética que le muestran, entre otras cosas, las relaciones sociales como *naturales*. A partir de esta observación, entendemos que el principal procedimiento brechtiano sea el *extrañamiento*. El espectador debe observar lo que ve en escena de modo que deje de parecerle familiar.

Para que todos estos factores naturales lleguen a parecerle problemáticos, él tendrá que lograr desarrollar en sí el “ojo extrañante” con el que el gran Galileo observó la lámpara oscilante. Galileo miró maravillado las oscilaciones, tal como si no las hubiera previsto y no las comprendiese; de ese modo pudo describir las leyes de su movimiento. Esta es la mirada ardua y fecunda que el teatro debe provocar con sus imágenes de la convivencia humana. El teatro debe maravillar a su público; y puede llegar a esto mediante una técnica de extrañación de lo que le es familiar. (1963, p. 40)

Como se desprende de este fragmento, el espectador no es el responsable exclusivo de generar la actitud crítica, sino que es el teatro el que debe provocar esta actitud para que el espectador pueda desarrollar el *ojo extrañante*⁹. El objetivo de esta actitud es la posterior transformación del medio social, en sintonía con la filosofía teórico-práctica propuesta por Marx: “lo primero que hay que hacer es comprender” el mundo “en su contradicción y luego revolucionar[lo] prácticamente” (2014, p. 11)¹⁰.

Los procedimientos mediante los cuales el teatro épico provocaría el distanciamiento y la actitud crítica son desarrollados por Brecht en la segunda parte del *Breviario*¹¹. Sin embargo, mencionaremos brevemente la técnica actoral. Leemos en la sección *La profesión del actor* de sus *Escritos sobre teatro*:

El actor, en su calidad de tal, debe participar en la educación (transformación planificada) de su personaje, educación que estará a cargo de los espectadores. Él es quien debe estimular a su público.

⁷ En otras palabras, se asegura seguir en el poder, dado que lo muestra como «natural».

⁸ Esta es la nueva función utilitaria de la mimesis en el incipiente drama moderno (Dubatti, 2009, p. 32) y que, según Brecht, no se habría modificado desde entonces.

⁹ Es cierto que en ensayos previos Brecht propone que el espectador del teatro épico sea educado previamente: “(...) se puede exigir que el espectador (como masa) sea 'literalizado', es decir, que se lo eduque, que se lo informe para 'asistir al teatro'” (1970a, p. 58). Esta idea se encuentra en el ensayo *La dramática dialéctica*, de 1931, donde hace un primer acercamiento a temas que terminará de elaborar en el *Breviario*. Consideramos este caso un ejemplo de cómo los *Escritos* nos permiten ver cómo Brecht fue reflexionando sobre estos puntos a lo largo de su carrera teatral y llegó a la sistematización de su poética en el *Breviario*.

¹⁰ Citamos la paráfrasis de la tesis IV de *Tesis sobre Feuerbach* hecha por Horacio Tarcus en la introducción de la *Antología*; cfr. Marx, Karl (2014, p. 60).

¹¹ Numerosos estudios de su poética se encargan de explicar estos procedimientos ya vastamente conocidos. Entre ellos podemos nombrar a J. Willet (1963): *El teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*.

Él mismo es un espectador y ese espectador es un personaje más que el actor debe bosquejar; es el segundo personaje a bosquejar. (1970b, p. 13)

Nos interesa particularmente este fragmento, ya que aquí se explicita la idea del actor como un espectador de sí mismo, para generar en él un distanciamiento que luego reproducirá en la escena. A lo largo del estudio del papel, el actor no solo debe conocer dialécticamente al personaje, sino delinear su propio recorrido de *auto-expectación* en ese conocimiento para luego transmitirlo al público. En la técnica actoral brechtiana, el actor no debe presentar una imagen global inalterable del personaje en cuestión, “el actor que procede de tal modo niega al espectador la posibilidad de conocer al personaje como él lo conoció” (1970b, p. 16). Así, tanto el actor-espectador como el público pueden mantener una distancia con el personaje y con la acción narrada.

Volviendo a la referencia a la emoción del espectador que hicimos en el apartado anterior, Brecht declara que esta no es enemiga de la actitud crítica. Por el contrario, el teatro debe aprovechar la existencia de dichos sentimientos en el ser humano para direccionarla en favor del deseo de modificar el mundo en el que vive, es decir, incentivar, fomentar el espíritu productivo en el espectador para su acción fuera del teatro. En el ensayo de 1949 *Problemas formales para un teatro de contenidos nuevos*, transcribe un diálogo en el que se le pregunta sobre la apelación al sentimiento del espectador, a lo que él responde:

No es exacto que, como se ha dicho alguna vez, el teatro épico haya lanzado el grito de guerra “Aquí la razón — allí la emoción” (el sentimiento), (...) El teatro épico no renuncia, de ninguna manera a las emociones. Y menos que nada al sentido de la justicia, al afán de libertad y a la justa ira. No solo no renuncia a esos sentimientos, sino que no le basta con saber que existen en el hombre y procura entonces intensificarlos o provocarlos. La *actitud crítica* que intenta promover en su público nunca le parecerá lo suficientemente apasionada. (1970c, p. 27)

Conclusiones

A partir de la lectura detallada de los fragmentos más relevantes en referencia al espectador en el *Breviario de estética teatral* y en los *Escritos sobre teatro* de Bertolt Brecht, podemos considerar que esta figura es de gran importancia para comprender la finalidad de las transformaciones en el terreno de los procedimientos teatrales como en la profundización de la comprensión de la concepción teatral brechtiana. Para ello, desde un punto de vista historicista, debemos partir de una base epistemológica marxista. En el ámbito del público teatral, Brecht verá reflejada la lucha de clases: hay una división entre espectadores de la clase dominante (quienes ven sus ideas representadas en escena) y espectadores de la clase trabajadora/proletaria (que deben conformarse con una forma de entretenimiento que históricamente no les pertenece).

Habiendo revisado también cómo Brecht se posiciona frente al drama moderno, comprendemos que la versión crítica de dicha poética abstracta es también un posicionamiento ante el efecto producido en el espectador, especialmente a partir de los procedimientos del realismo sensorial y narrativo. Sin embargo, su utilización no sería ingenua, sino que es una decisión tomada por la clase dominante para reafirmar y reproducir su ideología. Restablecerle al espectador una forma de diversión o goce *útil*, producto de una actitud crítica, es la tarea del teatro épico. Nuevamente, la actitud crítica que se desea producir en el espectador teatral es deudora de la concepción de teatro materialista-dialéctica. Como explica Horacio Tarcus en el prólogo a la *Antología* de los textos de Karl Marx:

El método de la crítica trabaja sobre los discursos que una época histórica produce sobre sí misma: es lo que Marx denomina *ideología*. Allí donde la ideología naturaliza, el método de la crítica historiza; donde la ideología presenta unidad, la crítica devela contradicción; donde la ideología nos muestra lo universal, la crítica descubre lo particular. (2014, p. 17)

Por último, teniendo en cuenta las descripciones del público sumadas a la concepción de mundo marxista, podemos decir que el espectador explícito brechtiano podría resumirse en la figura de un *espectador des-alienado*, en contraposición al espectador alienado, *hechizado* que observa en el teatro de principios del siglo XX. Un espectador des-alienado es aquel que puede disfrutar de los resultados de su actitud crítica¹² ante lo que se le presenta en el teatro.

Referencias

Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. La Rosa Blindada.

Brecht, B. (1970a). *Escritos sobre teatro. Vol 1*. Nueva Visión.

Brecht, B. (1970b). *Escritos sobre teatro. Vol 2*. Nueva Visión.

Brecht, B. (1970c). *Escritos sobre teatro. Vol 3*. Nueva Visión.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Ediciones Colihue.

Dubatti, J. (2019). Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización. Dubatti, J. (Ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, pp. 21-37.

Ewen, F. (2008). *Bertolt Brecht. Su vida, su obra, su época*. Adriana Hidalgo Editora.

Marx, K. (2014). *Antología*. Siglo Veintiuno Editores.

Willet, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*. Compañía Fabril Editora.

¹² Al ser la actitud crítica el principio fundamental del espectador explícito brechtiano podría pensarse que una desambiguación pertinente sería la de «espectador crítico». Sin embargo, creemos que la palabra «alienación» expresa mucho mejor el recorrido teórico realizado por Brecht, da cuenta de su concepción de mundo y no presentaría ninguna confusión con lo que podría ser la figura del crítico teatral como espectador. En el caso de Brecht, el crítico teatral ni siquiera sería un espectador. Si el espectador es un consumidor, el crítico no es un espectador, sino un vendedor de entretenimiento (ver nota al pie 2), por lo que la idea de un «espectador crítico» ha quedado desechada para no prestar a confusión ni contradecir, de esa forma, el desarrollo teórico del autor.