

SOBRE BRECHT Y MARX (1968)

LOUIS ALTHUSSER

Las primeras líneas de este texto sobre Brecht y Marx, al que el mismo Althusser no dio ningún título, muestran que fue escrito en vista del debate organizado el 1 de abril de 1968 por el Piccolo Teatro de Milán, en el curso donde fue leída su Carta a Paolo Grassi, su carácter inacabado articula la esencia de toda mención de este texto en el rendir cuentas de la discusión publicada en el diario L'Unità del 3 de Abril de 1968, dejando, sin embargo, pensar que no fue pronunciado. Los archivos de Althusser contienen igualmente notas de lectura sobre los Escritos sobre el Teatro de Brecht, así como muy interesantes notas preparatorias cuyo contenido no está retomado en el texto mismo.

En realidad estoy confundido de tomar la palabra delante del Piccolo y sus Amigos, porque soy extremadamente ignorante sobre todas las cuestiones de teatro. Tengo algunos pequeños conocimientos en filosofía y en política. Conozco un poco a Marx y Lenin. Eso es todo.

En cuanto al teatro, todo lo que yo puedo decir, es que me gustan mucho las realizaciones del Piccolo Teatro. Desgraciadamente no he visto más que *El Nost de Milan*¹, el *Baruffe Chiozzotte*, y el *Arlecchino*². Sin embargo, estas tres piezas me han impresionado. *El Nost de Milan* ha jugado un papel muy importante en mis búsquedas filosóficas. Viendo *El Nost de Milan* comprendí un poco mejor ciertas cosas importantes del pensamiento de Marx.

Añado que también conozco los Escritos teóricos de Brecht sobre el Teatro. Vengo de leerlos estos últimos días³. Son de todo hecho sorprendentes para un filósofo marxista.

Lo ven: mis relaciones con el teatro son sobre todo relaciones filosóficas y políticas. Por supuesto, también tengo una relación directa como espectador con esas piezas que he visto. Pero mi experiencia es bastante corta. Es preciso que sepan eso, para corregir lo que yo pueda decirles. En el fondo, yo hablo del teatro desde fuera, como filósofo y como político, como filósofo marxista. Les pido, por tanto, a la vez una gran severidad y una gran indulgencia.

Si puedo tener la audacia de hablar ahora mismo del teatro, yo que no soy más que un filósofo, es porque tengo la impresión de que Brecht, que conocía el teatro, me da la autorización. Brecht, no cesó, toda su vida, de poner en relación directa el teatro y la filosofía.

¹ Cf. "El "Piccolo", Bertolazzi y Brecht" en *La Revolución teórica de Marx*.

² Notas dactilografiadas sobre los *Escritos sobre el teatro* de Brecht se conservan en los archivos de Althusser.

³ *Escritos sobre el Teatro*.

En 1929 él escribía: “El porvenir del teatro está en la filosofía” (“Última etapa: *Edipo*”). En 1953, así pues 24 años más tarde, el retomaba la misma tesis, a la que daba toda su fuerza (“Una conversación socialista”, 7 de marzo de 1953)⁴. El escribía ahora:

“Mi teatro... es un teatro filosófico, en el sentido ingenuo de este concepto. Quiero decir que él se interesa en el comportamiento y las opiniones de la gente... Para mi descarga, sin duda, me será permitido avanzar el ejemplo de Einstein contando al físico Infeld que, a decir verdad, desde su más tierna infancia, él no había hecho más que reflexionar sobre dos hombres: uno es bajo, y está detrás de un rayo luminoso y el otro que está encerrado en un ascensor en caída libre. Ahora bien, se sabe qué cosas complejas han salido de esa reflexión. El principio que yo he querido aplicar al teatro es que es preciso no contentarse con dar una interpretación del mundo; también se debe transformarlo. Los cambios que han resultado de esta voluntad (voluntad de la que yo me hago a mí mismo lentamente consciente) han sido siempre, aunque parezcan escasos o importantes, cambios operados en el interior del juego teatral; dicho de otro modo: un gran número de viejas reglas permanecen naturalmente como residuos invariables. Es en este pequeño “naturalmente” en que reside todo mi error. No es por así decir porque llegara jamás a hablar de viejas reglas que permanecen inacabadas, sino porque muchos leyeron mis indicaciones a los actores y las “Notas” pensando que yo entendía que había que suprimirlas a ellas también. Que mis críticos vayan antes, a semejanza del espectador, a ver el teatro que yo hago, en lugar de preocuparse en primer lugar de mis teorías, y entonces verán simplemente teatro, un teatro, eso espero, lleno de fantasía, de humor y de ideas. Y es analizando el efecto producido por este teatro que ellos quedarán impresionados por las novedades, de lo cual podrán encontrar la explicación en mis declaraciones teóricas”.

Permítanme, como buen filósofo, resumir los puntos esenciales de este texto capital. Brecht enuncia un cierto número de Tesis precisas, directa o indirectamente. Voy a recogerlas y a explicarlas muy esquemáticamente. He aquí lo que Brecht nos dice:

- 1) El teatro existe. Es un hecho histórico y cultural. Es un hecho.
- 2) Yo no he querido suprimir las viejas reglas. Lo que quiere decir: yo no he querido suprimir el *teatro*. Pues estas viejas reglas son justamente aquellas que hacen que el teatro sea el *teatro*. Esta tesis es muy importante. Ella significa que el teatro no es la vida, que el teatro no es la ciencia, que el teatro no es propaganda o agitación directamente política. Lo que no quiere decir que Brecht no reconozca la importancia de la vida, de la ciencia y de la política: al contrario, él piensa que estas realidades son esenciales para el teatro, y nadie lo ha dicho con tanta fuerza como él. Pero lo que esto sí quiere decir, para Brecht, es que el teatro debe quedarse en el teatro, es decir, en un arte. Esto se ve claramente cuando él declara: id a ver mis obras y veréis “simplemente teatro, un teatro, eso espero, lleno de fantasía, de humor y de ideas”.
- 3) Me he contentado con introducir algunos cambios en el interior del teatro, en el interior del “juego” [“jue”: actuación, interpretación] del teatro para producir ciertos efectos nuevos. Se debe entender juego en dos sentidos. En primer lugar, en el sentido tradicional de representación (interpretación) teatral [no olvidemos en francés “jeu” = juego-interpretación-actuación] (el teatro es un juego (representación): los actores fingen (interpretan); el teatro es una representación ficticia de la realidad. El juego (la representación) no es la vida, no es la realidad. Lo que se representa sobre el teatro no es la vida en persona, la ciencia en persona, la política en persona. Si es (está) representada; es que no es (está) presente. Pero se debe entender “juego” en un segundo sentido: es que el teatro permite este “juego” (en el sentido en el

⁴ *Ibíd.*

que hay un “juego” en una puerta, una bisagra, un gozne, un mecanismo). Lo que quiere decir que el teatro está hecho de tal modo que contiene *el lugar*, el juego para que se introduzcan los cambios.

- 4) Los cambios que he introducido en el teatro dependen de mi voluntad filosófica. Esta filosofía está resumida por la frase de Marx en la famosa 11ª Tesis sobre Feuerbach: los filósofos no deben contentarse con interpretar el mundo, deben transformarlo. La filosofía que ha conducido a Brecht a introducir cambios en el “juego” del teatro es la filosofía marxista.

Ahora, justamente, lo que me impresiona infinitamente, es una suerte de paralelismo entre la revolución de Brecht en el teatro y la revolución de Marx en la filosofía. Brecht no era filósofo, se diría, y los profesores de filosofía no van a buscar en Brecht lecciones de filosofía. ¿Por qué? Porque él no ha escrito libros de filosofía ni ha fabricado un sistema filosófico ni tiene un discurso teórico filosófico. Brecht dice de él mismo que era naïf en filosofía. Los profesores de filosofía tienen prejuicios. Pues Brecht ha comprendido muy bien la revolución teórica de Marx. Él la ha comprendido *prácticamente*, no en un discurso teórico sino en lo que yo llamaría su *práctica teatral*. Brecht no habla jamás de práctica teatral, sino siempre de cambios en la *técnica* teatral. Parece hablar solamente de técnica. Pero no hay técnica toda desnuda: una técnica está siempre insertada en *una* práctica, ella es siempre la técnica de *una* práctica. La (s) revolución (es) de Brecht en la técnica teatral deben ser comprendidas como los efectos de una revolución en la práctica teatral⁵. Todo esto está, desde luego, muy claro en los textos de Brecht: sus reformas de la técnica teatral están siempre ligadas a una concepción en conjunto de la puesta en escena, ella misma ligada a una concepción del sujeto, ella misma ligada a una concepción de la relación escena-público, actores-público, ella misma ligada a una relación de la concepción teatro-historia, ella misma ligada a una concepción filosófica. El conjunto de estos términos hace que las reformas técnicas de Brecht deban ser consideradas como los efectos de una revolución en la práctica teatral.

Ahora bien, he aquí el punto esencial. La revolución filosófica de Marx es en todos los puntos parecida a la revolución teatral de Brecht: es una revolución en la práctica filosófica.

Brecht no suprime el teatro. El teatro existe, el juega un papel determinado. Marx no suprime la filosofía. La filosofía existe, ella juega un papel determinado. Brecht no fabrica de todas las piezas un nuevo teatro, sea un anti-teatro, sea un teatro que rompe con todo el teatro pasado, que por ejemplo suprime todo el repertorio. Del mismo modo Marx y los marxistas no fabrican con todas las piezas una nueva filosofía, una anti-filosofía, o una filosofía que rompa con toda la tradición filosófica pasada. Brecht toma el teatro tal cual existe, y actúa en el interior del teatro tal existe. Del mismo modo, Marx, coge la filosofía tal cual existe y actúa en el interior de la filosofía tal cual existe. Lo que Brecht revoluciona es la manera de practicar el teatro: lo que aporta de nuevo es una nueva práctica del teatro. Del mismo modo que lo que Marx revoluciona en la filosofía es la manera de practicar la filosofía: lo que él aporta de nuevo es una nueva práctica de la filosofía, no lo que Gramsci con prejuicios ha llamado

⁵ Texto incierto. El texto dactilografiado contiene: “La revolución de Brecht en la técnica teatral debe ser comprendida como efecto de una revolución en la *práctica* teatral” precedido de un pasaje subrayado por Althusser: “Las revoluciones técnicas de Brecht deben ser comprendidas como...”

una nueva filosofía, una filosofía de la praxis, sino una nueva práctica de la filosofía⁶. Se puede decir exactamente de la misma forma: el teatro de Brecht no es un teatro de la praxis, lo hay de nuevo en él, es una nueva práctica del teatro.

Se debe llegar todavía mucho más lejos. ¿Qué es lo que permite a Marx y a Brecht proponer una nueva práctica en la filosofía y en el teatro? Una condición fundamental: el conocimiento de la naturaleza y de los mecanismos de la filosofía (para Marx) y del teatro (para Brecht).

Este es un punto de todo hecho determinante. Poco importa que este conocimiento de la naturaleza. Poco importa que este conocimiento de la naturaleza y de los mecanismos de la filosofía y el teatro sean o no el objeto de grandes libros teóricos. Es deseable pero indispensable. Hoy todavía no tenemos una teoría satisfactoria de la naturaleza y de los mecanismos, ni de la filosofía ni del teatro. Desde este punto de vista Marx y Lenin son tan “naïfs” cara a cara de la teoría de la naturaleza y de los mecanismos de la filosofía como Brecht es “naïf” cara a cara de la naturaleza y los mecanismos del teatro. Son, se ve, naïfs teóricamente, desde el punto de vista de los profesores de filosofía que tienen siempre necesidad de tratados teóricos explícitos e impecables. Pero para nosotros, lo que cuenta son los hechos nuevos, las prácticas nuevas, da igual si los hechos y las prácticas revolucionarias no son el objeto de discursos teóricos explícitos e impecables. Es en la práctica filosófica de Marx y de Lenin, es en la práctica teatral de Brecht donde nosotros podemos descubrir su conocimiento, más o menos explicitado, de la naturaleza y de los mecanismos de su objeto, la filosofía o el teatro.

Si examinamos estas dos prácticas podemos constatar este resultado común en la filosofía y en el teatro: es, desde luego, evidente que Marx y Lenin de una parte y Brecht de otra, saben perfectamente, y por tanto han comprendido que la filosofía y el teatro tienen profundas relaciones con las ciencias de una parte y con la política de otra. He ahí el primer punto.

Pero no se trata de eso. Para simplificar las cosas dejo de lado la relación con las ciencias y sólo retengo la relación con la política. Marx y Brecht han comprendido, cada uno a su manera que lo propio de la filosofía y del teatro era mantener con la política una relación mistificada. La filosofía y el teatro están fundamentalmente determinados por la política, y, sin embargo hacen todos los esfuerzos posibles para borrar esta determinación, para negar esta determinación, para hacer parecer (fingir) que se escapan (libran) de la política. En el fondo de la filosofía como en el fondo del teatro es siempre la política la que habla: pero cuando la filosofía o el teatro hablan, el resultado es que no se oye más que la voz de la política. La filosofía y el teatro hablan siempre para cubrir la voz de la política. Y lo hacen muy bien. Se puede el mismo modo decir que, en la inmensa mayoría de los casos, la filosofía y el teatro tienen por función ocultar (acallar) la voz de la política, y al mismo tiempo existen para suprimir la política a la cual ellos deben su existencia. El resultado es bien conocido: la filosofía se pasa el tiempo diciendo que ella no hace política, que ella está por encima de los conflictos políticos de clase, que ella se dirige a todos los hombres, que ella habla en nombre de la Humanidad, sin tomar partido, es decir sin confesar el partido político que toma. Es lo que Marx llama la filosofía que se contenta con interpretar el mundo. En realidad ninguna filosofía se contenta con interpretar el mundo: toda filosofía es políticamente activa, pero la mayor parte de las filosofías pasan su tiempo en negar que son políticamente activas. Ellas dicen: nosotras no tomamos políticamente partido, nosotras nos contentamos con

⁶ Acordémonos de que el anteúltimo párrafo de *Lenin y la Filosofía* (conferencia del 24 de febrero del 68) acaba con una fórmula prácticamente idéntica: “*El marxismo no es una (nueva) filosofía de la praxis, sino una práctica (nueva) de la filosofía*”.

interpretar el mundo, nos contentamos con decir lo que él es. Es lo que Freud llama una *denegación*. Cuando alguien os diga: yo no hago política podéis estar seguros de que él la hace. Ocurre lo mismo con el teatro. Brecht ha llamado por su nombre al teatro que hace política pero declara que no hace política: es el teatro de divertimento vespéral, el teatro culinario, el teatro del simple juicio estético. Hay así una filosofía vergonzosa y un teatro vergonzoso. La filosofía vergonzosa está enferma de especulación. El teatro vergonzoso está enfermo del esteticismo, enfermo de la teatralidad. En los dos casos vemos aparecer una verdadera religión, una fascinación, un vértigo, una hipnosis, un juicio puro. La filosofía resulta ser un objeto de consumación y de juicio especulativo, los autores dramáticos, los directores escénicos, los actores, acaban por fabricar el teatro para la consumación y el juicio estético, culinario, etc. La crítica de la especulación-interpretación del mundo en Marx, y la crítica del teatro o de la ópera en Brecht son una sola y misma crítica.

De ahí la revolución en la *práctica* en Marx y en Brecht. No se trata de fabricar una nueva filosofía o un nuevo teatro. Se trata de instaurar una nueva práctica en el interior de la filosofía para que cese de ser una interpretación del mundo, es decir, mistificación, y ayude en la transformación del mundo; se trata de una nueva práctica en el interior del teatro para que cese de ser mistificación, es decir, divertimento culinario y ayude así en la transformación del mundo. El primer efecto de la nueva práctica debe, por tanto, debe sostenerse sobre la destrucción de la mistificación de la filosofía y el teatro. No suprimir la filosofía y el teatro, sino suprimir su mistificación. Así pues, es preciso llamar a las cosas por su nombre, llamar a la filosofía por su nombre, llamar al teatro por su nombre, volver a poner a la filosofía en su verdadero sitio, para hacer aparecer esta mistificación como mistificación, y, al mismo tiempo para mostrar la verdadera función de la filosofía y del teatro. Todo esto, naturalmente, debe hacerse en la filosofía y en el teatro. Para poner la filosofía y el teatro en su verdadero lugar, es preciso efectuar un *desplazamiento* (*déplacement*), o efecto de *desajuste* (*décalage*).

Ahí también las cosas ocurren parecidas en Marx y Brecht. Es en este sentido como se puede entender lo que Brecht llama *Verfremdungseffekt*, o sea, lo que se ha traducido al español por efecto de distanciaci3n, que yo traduzco preferentemente por efecto de *desplazamiento*, o efecto de *desajuste*.

Este efecto no debe ser comprendido solamente como un efecto de las técnicas teatrales, sino como un efecto general de la práctica teatral. No se trata de cambiar de lugar, de desplazar algunos pequeños elementos en la interpretaci3n (“juego”) de los actores, se trata de desplazar lo que afecta al conjunto de las condiciones del teatro. La misma regla es válida para la filosofía. Se trata, pues, de un *conjunto de desplazamientos*, que constituyen esta nueva práctica.

Entre todos estos desplazamientos, existe un desplazamiento fundamental, que es la causa de todos los otros y al mismo tiempo los resume: *el desplazamiento del punto de vista*. La gran lecci3n de Marx y de Brecht es que se debe desplazar el punto de vista general a partir del cual todas las cuestiones de la filosofía y del teatro son consideradas. Se debe abandonar el punto de vista de la interpretaci3n especulativa del mundo (filosofía) o el juicio de la estética culinaria (teatro) y desplazarse, para ocupar otro lugar que es, es sentido fuerte, este de la política. A estas alturas ya está dicho que en la filosofía y el teatro es la política la que habla, pero que su voz está, en general, encubierta. Se debe volver a dar la palabra a la política, se debe, por tanto, desplazar la voz de la filosofía y la voz del teatro, para que la voz que escucha sea la voz que habla del lugar de la política. Es lo que Lenin llama la posici3n de partido en la filosofía. Hay en Brecht toda una serie de expresiones que vienen a decir: se debe ocupar una posici3n de partido en el teatro. Por posici3n de partido no se debe entender cualquier cosa que

sea idéntica a la posición de partido en la política, pues la filosofía y el teatro *no son la política*. La filosofía es otra cosa que la ciencia y otra cosa que la política. El teatro es otra cosa que la ciencia y la política. No se trata por tanto de identificar filosofía y ciencia, filosofía y política, teatro y ciencia, teatro y política. Si no que se trata de ocupar tanto en la filosofía como en el teatro el lugar que *representa la política*. Y para ocuparlo, naturalmente, hay que encontrarlo. No es fácil, puesto que para saber dónde está el lugar de la política en la filosofía o en el teatro se debe saber cómo funcionan la filosofía y el teatro, y como la política (y la ciencia) están representadas. No se ve a simple vista el lugar de la política en el teatro. (Este lugar está verdaderamente desplazado en la historia, o para hablar con mayor precisión, es verdaderamente que la política cambia de *representantes* en la historia de la filosofía y del teatro).

Una vez que se ha efectuado este desplazamiento fundamental, todos los otros desplazamientos le son consecuencias. En la realidad, todo esto se hace al mismo tiempo. Es para la claridad de la exposición que yo hago estas distinciones. En la realidad no hay distinciones.

Todos los efectos de desplazamiento de los que habla Brecht son efectos de desplazamiento fundamental. Voy a intentar enumerarlos.

1. En primer lugar, es preciso *desplazar el teatro en relación a la ideología del teatro* que existe en la cabeza de los espectadores. Para esto se debe “mostrar” que el teatro es teatro, solamente teatro, y no la vida. Se debe mostrar que la escena es una escena, levantada delante de los espectadores y no el prolongamiento de la sala. Se debe mostrar que hay entre la sala y la escena un vacío, una distancia. Se debe mostrar esta distancia *sobre la escena* misma. De ahí toda una serie de reformas técnicas concernientes al decorado, las luces, los objetos, las vestimentas, los carteles, los letreros, las *songs*, etc. se debe romper la complicidad entre los espectadores y el espectáculo, que es una complicidad mistificada. Se trata de un desplazamiento *físico*, que hace ver lo que el teatro y los espectadores no quieren ver: que el teatro no es la vida.
2. Se debe, acto seguido, *desplazar la concepción de la obra* en relación a la concepción tradicional. Es lo que Brecht pensó al hablar de “*estilo épico*”. Lo que concierne ante todo a la concepción de la puesta en escena (del director artístico), y desde luego a la concepción del autor que ha escrito una obra. Pero la concepción de la puesta en escena es de todo hecho determinante. Se puede malinterpretar una buena pieza (por ejemplo Madre Coraje en el TNP⁷) o interpretar muy bien una mala obra (por ejemplo el Nost Milan⁸). Este desplazamiento consiste esencialmente en descentrar la pieza, en evitar que la pieza tenga la forma de la representación espontánea que el público se hace de la vida, de los conflictos, del drama y de su solución. Se puede resumir este desplazamiento poniendo un ejemplo e todo hecho simbólico, y diciendo que la obra no debe tener su centro en ella mismo sino fuera de ella, o que no se debe poner más héroes en la pieza, que se debe hacer más de la pieza una gran escena donde todo es presente y resumido, una gran escena de conflicto clásico. Por ejemplo, el golpe de genio de Brecht en Galileo es no haber mostrado la gran escena del proceso (cf. Dort⁹). El proceso de Galileo es lo que todo el mundo espera ver. Todo el mundo espera oír a Galileo pronunciar la frase histórica a propósito de la

⁷ Madre Coraje estuvo puesta en escena en el Teatro Nacional Popular por Jean Vilar.

⁸ Cf. “El “Piccolo”, Bertolazzi y Brecht”, op. cit.

⁹ Probable referencia a Bernard Dort, *Teatro Público. Ensayos de Crítica*, Paris, Seuil, 1967.

tierra: “¡Y sin embargo ella gira!” Brecht no muestra el proceso y Galileo no pronuncia la frase histórica. El resultado es, que el centro de la obra no está en la obra y que este centro no se ve jamás.

3. Se debe, en fin, *desplazar la interpretación de los autores* en relación con la idea que los espectadores y los actores mismos se hacen de la interpretación de un actor. Sobre este punto todo el mundo conoce las grandes innovaciones técnicas de Brecht. Es cara a cara de él mismo como el actor debe tomar esta “distancia”: el actor se debe desplazar cara a cara de la ideología del actor. Normalmente se tiene tendencia a concebir todas estas innovaciones técnicas de Brecht como puramente técnicas. Es verdad: Brecht ha modificado la técnica de la interpretación del actor, pero esta técnica es sólo una parte de una modificación mucho mayor, es una parte de una modificación en la práctica teatral en su conjunto. Si la desprende del resto ella funciona en el vacío. Hoy, todo el mundo aplica las técnicas de Brecht. Se puede decir sin temor a equivocarse que la reducción de la revolución de la práctica teatral de Brecht a simples recetas [...] técnicas es una traición de la revolución de Brecht. Una práctica es toda otra cosa que una técnica.

El resultado de todos estos desplazamientos produce una nueva relación entre el espectáculo y el público. Es una relación *desplazada*. Brecht ha expresado este efecto de desplazamiento como efecto-V¹⁰, en el público mismo, como el fin de la *identificación*. El público debe dejar de identificarse con lo que la escena hace ver, debe encontrarse en una posición crítica, él mismo debe tomar partido, actuar, votar y decidir. La pieza no decide nada por ella. La pieza no es un vestidito pret-a-porter. La pieza no es un vestidito. El público debe su propio vestido en el tejido de la obra, o sobre todo en los fragmentos de tejido que les da a obra. Pues no hay en la obra un vestido entero hecho. En términos simples, no hay héroe.

No tengo tiempo de demostrar que en la revolución filosófica de Marx las cosas pasan exactamente de la misma manera. La revolución filosófica de Marx consiste en provocar desplazamientos en la filosofía con un doble objetivo: suprimir prácticamente los efectos de mistificación filosófica, y permitir a aquellos que son tocados por la práctica filosófica marxista decidirse con todo conocimiento de causa.

Queda una diferencia importante: es que, a pesar de todas estas semejanzas, *el teatro no es la filosofía*, la materia del teatro no es la materia de la filosofía. El teatro es del arte, la filosofía es de la teoría.

Es por estar ahí como Brecht localiza sus límites. El dice bien que el teatro debe mostrar la política y la ciencia, pero debe seguir siendo teatro, pues el teatro tiene algo de específico, pero él no dice muy bien que es lo específico del teatro, el no dice lo que hace que el teatro sea el teatro y no otra cosa. Sin embargo, Brecht, sí que nos da ciertas indicaciones positivas. Por ejemplo, él dice que el teatro debe mostrar, hacer ver, de manera concreta, visible, en el comportamiento de los actores, que lo propio del teatro sea mostrado. Pero él dice también que el teatro debe *divertir*. Lo propio del teatro es pues mostrar cualquier cosa importante pero divirtiendo. ¿Cómo se puede enseñar y divertir y de dónde viene la diversión? Al respecto Brecht da explicaciones que no son muy satisfactorias. Tiene tendencia a identificar “mostrar” y hacer conocer (ciencia). (Hay un lado Aufklärer [ilustrado] en Brecht: el tema de “el teatro de la era científica”, etc.). Tiene tendencia a interpretar el divertimento como alegría, alegría de comprender, alegría de sentirse capaz de formar parte en la transformación del mundo,

¹⁰ Efecto de distanciamiento o efecto V (*Verfremdungseffekt*)

alegría de la transformación. Hay en él, una tendencia a poner en relación directa, en cortocircuito, la transformación del mundo con la transformación del espectador, la ciencia de la época moderna con el conocimiento objetivo que el teatro da a ver al espectador. Sin embargo estas explicaciones chocan contra dificultades. La dificultad esencial, Brecht mismo la ha enunciado, es decir que lo que pasa sobre la [escena del] teatro no es la ciencia, ni la vida y que debe desconcentrar al espectador, decepcionar sus expectativas. Esta decepción, ¿cómo puede ser al mismo tiempo una alegría? Y ¿qué relación hay entre esta alegría y el divertimento que debe necesariamente procurar el teatro? Las explicaciones teóricas de Brecht son insuficientes, pero una vez más, no se debe creer que todo Brecht está en sus explicaciones teóricas. Hay mucho más en su práctica que en sus explicaciones teóricas. Querría intentar, por mi cuenta, disparar algunas explicaciones teóricas suplementarias de la práctica de Brecht y también de Strehler.

En primer lugar, pondría una cuestión muy simple, a la cual Brecht mismo ha respondido: ¿cuál es la materia de la representación teatral, de qué está hecha la materia que permite que la representación teatral tenga lugar a la vez del lado del público y a la vez del lado de los actores? Es un hecho: el teatro existe. Pero por qué es que existe y hace que pase cualquier cosa entre el público y la escena: se deberá por tanto a que hay alguna cosa que permita la comunicación teatral, y sobre la cual se ejerce la práctica teatral. Brecht lo dice muy bien: son *las opiniones y los comportamientos de los hombres*. En nuestro lenguaje teórico marxista nosotros diremos: la materia del teatro es *lo ideológico*. Lo ideológico, o que no es solamente las ideas, o los sistemas de ideas, sino, como muy bien ha visto Gramsci, lo que son a la vez las ideas y los comportamientos, las ideas *en* los comportamientos, que forman un todo. Cuando los espectadores vienen al teatro ellos llevan en la cabeza y en el cuerpo ideas y comportamientos. Sobre la escena tienen su conjunto de ideas y comportamientos, de ideas en sus comportamientos, tienen su conjunto de lo ideológico. Lo que permite la existencia del teatro es que el público viene a ver sobre la escena lo llevan en la cabeza y en el cuerpo, en el teatro lo que el público viene a ver es a él mismo. El teatro, es como un espejo donde los espectadores vienen para ver lo que ellos llevan en su cabeza y en su cuerpo, donde vienen para *reconocerse*. Esto es esencial: pues sabemos que lo ideológico tiene por función el *reconocimiento* (y no el conocimiento). La prueba: se puede encontrar en la reacción popular espontánea delante de una representación teatral exitosa de un personaje. El público dice: “*¡Está bien eso!* Como si fuera de verdad” Es la expresión misma del *reconocimiento*. Como delante de un retrato: “Está bien él”. Cuando va al teatro el público va siempre con la esperanza de poder decir al final: “Esta bien eso”. Cuando él se reconoce, cuando él está bien seguro de estar reconocido, está contento. Primera satisfacción.

Pero para que este placer del reconocimiento de sí ideológico sea verdaderamente sabroso, es preciso que comporte un cierto riesgo, el riesgo e un cierto peligro. Cuando se va al teatro para buscar una buena confirmación de sí, un buen reconocimiento de sí, es que lo es desde luego sobre sí, es sin duda un poco de sí. Naturalmente, no se tiene, pero eso hace parte del placer que se espera. Es porque el teatro no da verdaderamente placer más que *jugando* con este riesgo, con esta duda – para descartar finalmente todo riesgo, todo peligro, toda duda. Al jugar con los miedos, con las dudas, con los peligros, el teatro dice en voz alta lo que no piensa más que en voz baja. Eso da al espectador un doble placer. En primer lugar el rito, porque cree que son *siempre los otros* los que tienen miedo, los que dudan, etc. Después, el está contento pues a fin de cuentas todo se arregla, de una manera o de otra, y el placer es multiplicado por los peligros que se rozan. En fin, se reconoce y se dice: esto es

verdadero, lo que significa que es reconocido que está justificado. Cuando va al teatro, el espectador acepta la regla del juego: justamente que se “juegue” con sus ideas y sus comportamientos, para luego mostrarle que sus ideas y sus comportamientos no corren ningún peligro. El teatro es una catarsis, decían Aristóteles y Freud: el arte es un triunfo ficticio. Traducimos: un triunfo ficticio es un riesgo ficticio. En el teatro el espectador se da el placer de ver jugar con fuego, para estar bien seguro de que no hay fuego, o que el fuego no está en él, sino en los otros, para estar de todas maneras seguro de que el fuego no está en él.

Si se quiere saber por qué el teatro divierte es preciso tener en cuenta este tipo muy particular de placer: jugar con fuego sin peligro, con esta doble cláusula: 1) es un fuego sin peligro porque él está sobre la escena y la pieza de teatro apaga siempre el fuego y 2) cuando hay fuego es siempre en el vecino.

Ahí se puede decir una palabra sobre el vecino, es decir, el público. Pues el público está compuesto por vecinos. Lo que distingue al teatro del cine, se ha dicho desde hace mucho tiempo, es que el espectáculo está en la sala. Históricamente esto es verdad: en un teatro encontramos las diferentes clases de la sociedad, en cuerpo o por delegaciones más o menos numerosas, una sala de teatro con sus diferentes plazas, las buenas y las malas, con sus entradas, con sus conversaciones, es una pequeña sociedad donde se reproducen las relaciones sociales y sus diferencias. El pueblo bajo va a ver a los grandes. Los grandes saben que son mirados. En una sala de teatro la gente se ve y se mira. Se ven doblemente: en la sala antes de verse sobre la escena. Los vecinos, en los que está el fuego sobre la escena, están también como por azar en la sala. Los pequeños que miran a los grandes con consideración en la sala, ríen de los grandes cuando hay fuego sobre la escena, o cuando ellos encuentran también a los grandes sobre la escena que vencen las crisis de su vida y de su conciencia¹¹.

¹¹ El texto se detiene aquí, manifiestamente inacabado.