

# Rapsodia para el teatro

Por Alain Badiou\*

Traducción de Nathalie Cañizares

I  
**A**gosto 1991. Moscú. Golpe de Estado (de farsa). Gorbachov, Yeltsin. «Muerte del comunismo» (esto es lo que se lee). ¿Muerte de qué, que ya no esté muerto? Teatro, cuando aquél que está muerto se pone en pie y saluda. Architeatro cuando el muerto se hace el muerto. ¿Se pone en pie y saluda? Improbable. Políticos occidentales -los nuestros a la cabeza- que van a Moscú a hacer su campaña electoral: «Yo estuve allí. Casi me subo al carro de combate, Señor.» El teatro del carro de combate: allí estaba (en su carro de combate), sus guardas afanosos; etc. Ningún Neptuno invocado para el derrumbamiento. «Detén tu carro de combate». *Ben Hur Yeltsin?* Improbable. A Antoine Vitez (dolor, siempre, que aquí sean necesarios los verbos en tiempo pasado, dolor) le gustaba comparar la URSS a Roma: ritos laicos obligatorios, la fe ya no es exigida, tan sólo el rito, enunciar en cada cosa la magnificencia del Estado, penséis lo que penséis, si no estaréis locos, mal que os pese. Estatuas, medallas. Inauguraciones pomposas, retórica. Los generales hacedores de reyes. *Cursus honorum* (consulten las biografías del fichero de Alejandro Adler: *untel Popou Gabrilovitch*, primer secretario general en una provincia del Cáucaso, procónsul en Ucrania, llamado a filas en Roma en 1964, desheredado, pretor en los ferrocarriles, cliente de Chelepinus Maximus, involucrado en un asunto de carnes podridas, movilizado en Moscú, simple lictor de las legiones del complejo militar e industrial, comisario príncipe en el *limes* chino-soviético, etc.).

La oscuridad de la URSS. Su anarquía pasiva, a la que se adhieren, inoperantes, por siempre corrompidos (*El Revizor*, descripción decisiva), los estratos y sub-estratos de los Despachos y Delegaciones. La fe de un gran pueblo engarzada en unos ritos a la vez aplastantes y fútiles. Iras geológicas. La profundidad vital más extrema, la relación del pueblo consigo mismo más tenaz, y en fin lo irrisorio, o

lo terrorífico. La fe en la substancia, en la identidad sin recursos y el rito, al mismo tiempo faraónico y grotesco, del Estado.

II

Rito y fe. A veces me parece que Brecht, es también, en el altercado con Aristóteles, el rito contra la fe. Exige al espectador que sea consciente de que está en el teatro y sea testigo de la confección práctica de lo real. Aristóteles quiere (pretendemos que quiera) el olvido de todo ello en la crédula emoción purificante. Que el espectador tenga fe en la imitación, allí, bajo las luces. Brecht...

III

**El hombre de hoy:** No hable de Brecht.

**Yo:** ¿Y por qué no?

**El hombre de hoy:** Está prohibido.

**Yo:** ¿Pero qué me está diciendo?

**El hombre:** Era marxista, o sea un criminal. Ha provocado un levantamiento en Moscú. Si no es él, será su hermano. Estuvo involucrado en el asunto de los gulags. Hasta las cejas. Los crímenes de Stalin, tienen que ver con él. Los otros crímenes también. Además, ya nadie habla de ello. Está prohibido hablar de lo que ya no se habla. Un experto ha demostrado que era antisemita. Y aún peor que eso. Algo apenas creíble. Que no estaba absolutamente a favor de la economía de mercado. Es lo que dicen. Está prohibido no decir lo que se dice, o decir lo que no se dice.

**Yo:** Si para Brecht el rito prevalece sobre la creencia, si la ley proyecta su luz sobre la realidad, y si el teatro exhibe, contra toda fe, la maquinaria del pensamiento, entonces es más judío que cristiano. Concepto del teatro más opuesto al de Saint Paul, que al de Aristóteles.

**El hombre:** El Dios judío no es representable.

**Yo:** ¡justamente! Para Brecht, el teatro no se basa en la imagen, ni en lo imaginario. El hecho, en cuanto es teatral, constituye para él el fundamento de una idea.

**El hombre:** Pruebas.

**Yo:** En *La compra del bronce*, lo siguiente: «Queremos transmitir al espectador la idea que tenemos de tal o tal hecho, no queremos crear una ilusión.»

**El hombre:** El hecho es el hecho, la idea es la idea. Cambiar el hecho en la idea del hecho es propiamente la máxima toralitaria. El teatro es una empresa, libre empresa. Una libre empresa de cultura.

**Yo:** La «cultura», dirá Brecht, es una subcontratación de la religión. Becht propone precisamente «una secularización de la antigua institución cultural».

**El hombre:** ¿Donde está ese imperativo dudoso?

**Yo:** Siempre en *La compra del bronce*, cuarto apéndice.

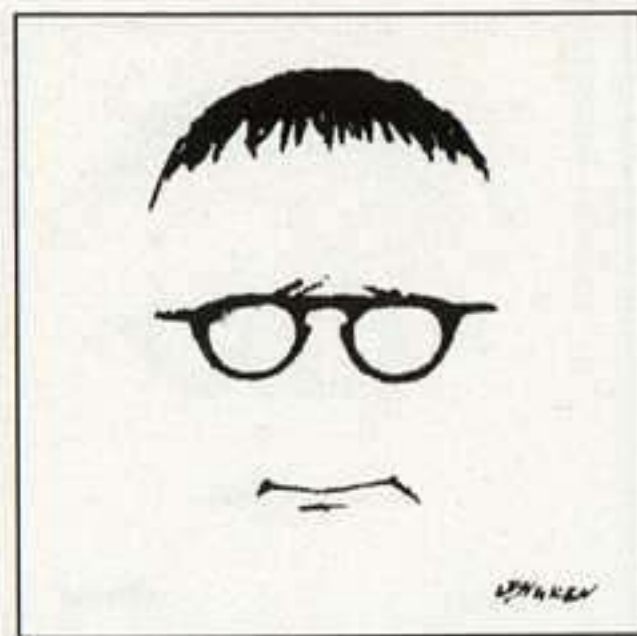
**El hombre:** Entonces, ¡compren bronce! Para venderlo después. Sólo eso es verdadero.

IV

Me gusta que el animador, en *La compra del bronce*, se llame «el filósofo». Nudo del teatro y de la filosofía. El «dramaturgo» es el teniente del filósofo. Tesis implícita: la determinación de la esencia del teatro es una operación filosófica. No bajo el epígrafe especializado de la «estética». No hay estética. Ya que es directamente de la relación del teatro con las Ideas, o con el pensamiento, de lo que se trata en el examen de las fichas del juego. Sin embargo, uno se pierde si se olvida que la dialéctica es retorcida, oblícua. Ejemplo: el objetivo del teatro es justamente el de desarrollar la capacidad de abstracción del espectador. Sin embargo, «el espectador será más capaz de abstraerse (...) cuanto más concretamente le sea presentado el caso.» El teatro es *un caso de la Idea*. Es, en la articulación visible y definida de su precariedad, la ocasión de un pensamiento.

Pero, ¿qué es un caso? La fábula y finalmente, el teatro épico, reposan filosóficamente sobre el concepto de caso. Pero, el caso *no es la situación*, el caso es la puesta en evidencia de que hay *varias* ideas por una única situación. Becht señala que «el sabio especializado en el estudio de la sociedad encontrará más lo que busca en las situacio-

\* Alain Badiou es novelista, autor dramático y filósofo.



"Vida de Galileo", de Bertolt Brecht.  
 Dirección: Antoine Vitez.  
 Comédie-Française (1990).  
 (Foto: Claude Bricage).

nes en sí mismas, que en las ideas surgidas de esas situaciones». El teatro presentará el caso de la Idea como una *multiplicidad discontinua de ideas*. Brecht ordena el teatro en múltiplos, con el fin de que el caso sea «concreto», y suscite la abstracción.

El espectador sentirá con más fuerza la abstracción, cuanto más tenga en cuenta el múltiplo ideal.

## V

Pero este múltiplo tampoco es directamente el de los personajes, que no coinciden como tales con ninguna idea (aunque la idea sea el material-múltiplo de la Idea): «Vosotros (los actores), no representáis principios, sino hombres.» El actor interpreta para que el espectador haga caso del caso, no interpreta uno de los átomos del caso. Un «hombre», es decir: una composición del caso integral. Por dicha razón, «al actor le concierne tanto la interpretación de su compañero, como la suya propia.» Por eso mismo es comprensible el reparo del actor en recurrir a un estilo naturalista: «No puedo hacer al mismo tiempo de carnicero y de cordero.» El filósofo le contestará inmediatamente que debe interpretar a toda costa «al carnicero y al cordero», por donde el múltiplo *circula* de manera no atómica en el ejercicio de la actuación.

Filosofía del múltiplo teatral: para que haya abstracción, o sea la Idea (o el pensamiento), hay que considerar las ideas relativas a una situación. Tal es la función de la fábula. La interpretación presenta a la fábula de tal modo que el múltiplo de las ideas está presente en cada uno de sus puntos. De este modo la situación se *realiza* concretamente como Idea.

## VI

Lo que quiere Brecht es mellar el teatro. Si el caso es la ocasión del múltiplo de las ideas, es que muestra la entre-idea. El espectador entra en el espectáculo por sus brechas. El filósofo se queja de todo teatro que sea compacto: «En vuestro teatro, no aparece ni la más mínima brecha por la que pueda introducirse mi duda.» El teatro debe ser el momento, no de la contemplación, sino de la discusión. El actor que fascina -cuya interpretación hace brillar, ciega al caso, el átomo del caso-, el «gran actor», es aquel cuyo ejercicio es reprensible (para el filósofo) dado que la pasión que imita *obstaculiza* la entre-idea: «En escena, en cualquier caso,

no discutes. Engendras las pasiones más diversas del mundo, excepto la de la discusión.» Y es que la esencia del caso es la discusión del caso.

## VII

El mayor proyecto de Brecht, tal vez no era el teatro, ni siquiera la teoría del teatro, sino la fundación de lo que él llamaba la sociedad de los «amigos de la dialéctica.» El proyecto de un lugar establecido de la discusión. La entre-idea en calidad de Idea, por una situación organizada, aunque puramente intelectual, en la forma de lo colectivo.

«Dialéctica» quiere decir: todo pensamiento de una situación quiere esclarecer el múltiplo de ideas que la situación soporta. O sea, pensar la situación en la instancia del caso.

¿Qué situación es aparentemente más determinada, «natural», que la del sexo? El teatro, en este aspecto, es ejemplar, ya que demuestra que el sexo no se deja pensar más que desde el punto de vista del entre-sexo. El teatro (actores, actrices) cambia el sexo, del destino que parece ser, en caso puro. El teatro es ampliamente -Brecht no presta más que una atención parcial a este aspecto- esta metamorfosis del sexo en un múltiplo de ideas: «Ahí donde se trate de cosas relativas al sexo, el intérprete debe, si es un hombre, hacer ver ciertas características que una mujer atribuiría al hombre y, si se trata de una mujer, hacer ver algunas de las características que un hombre atribuiría a la mujer.» En lugar del teatro malo, lo que llamo el *teatro*, fija la característica sexual en el átomo del caso.

La crítica de la identificación tiene por contrapartida filosófica la crítica de la identidad. Sin embargo no hay que decir «nada es, todo deviene». Nada de apologías del devenir en el teatro de la distanciamiento. La dialéctica de Brecht no es heraclitana, ni siquiera hegeliana. Se trata de pronunciar, y de hacer ver, que lo que separa ofrece un margen más amplio al pensamiento (a la abstracción) que lo que identifica.

Y tampoco se trata del culto al Otro, o de la diferencia. Lo que separa es indiferente. El múltiplo es igualitario, está bajo la ley de lo idéntico: toda situación se presenta en la igualdad de ideas, y es por ello que sea probable que el espectador se arrime a la Idea. En lo que «es muy posible que comprenda lo que se os (vosotros, actores, actrices) escapa.» La entre-idea muestra la Idea, pero poco importa que esta demostración se ciegue a sí mis-

ma. La *lucidez* del espectáculo reside en el juego múltiple, en la disolución de la identidad.

De lo no-idéntico bajo la ley de lo idéntico: he aquí, lo que el teatro hace con la dialéctica.

## VIII

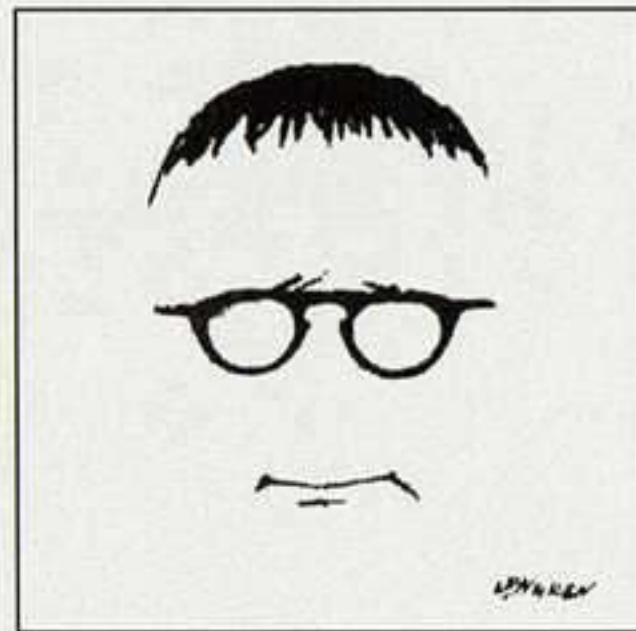
Leo, ya no sé en qué lugar de la extensa y moribunda Unión Soviética, que una estatua de Lenin todavía está intacta en una plaza. Me gusta imaginar a este Lenin provincial olvidado por aquellos que lo derrumbaron todo, inofensivo como un viejo fauno, verde y melancólico. Me dirijo a él secretamente («el hombre de hoy» me susurra un buen consejo de amigo: «no vayas a meterte en nostalgias microscópicas, te dejarías hasta las plumas») con estas líneas de *La compra del bronce*: «En las fotografías que muestran al pueblo presenciando los funerales de Lenin, vemos algo solemne en movimiento. A primera vista, parece simplemente que unos hombres recorren todavía una parte del camino con un hombre que no abandonan de buen grado. Pero son muy numerosos, y a esto se añade el hecho de que son gente «humilde», y que su cortejo es también una demostración contra aquellos, poco numerosos, que durante tanto tiempo han deseado la muerte del que acompañan.»

Cuando fundemos una sociedad de amigos de Lenin (y de Robespierre, y de Saint-Just, y de Rosa Luxemburgo, y de Chou En Lai, y de Mao, y de Spartaco), será, creo, clandestina -como eran los bolcheviques-, esta vez, no para evitar la represión física, sino para evitar la corrupción. Para *no oír* el estrépito circundante circundante. Herederos de la sociedad de los «amigos de la dialéctica», en cierto sentido una vez más turbado por esta vieja palabra.

## IX

En una parte del diálogo *De la teatralidad del fascismo*, Brecht escribe esto que nos aclara la razón por la cual el filósofo se involucra en las cuestiones de teatro: «Imposible seguir la vía adecuada si nos mantienen a raya. Lo que importa en la vida del hombre, no es tanto la dirección en la cual camina que el hecho mismo de andar. El concepto de la vía justa no es tan bueno como el de la actitud justa.» Predominancia del *estilo* de la voluntad sobre la representación de un fin. El teatro es, para el pensamiento como para la voluntad, *un ejercicio de estilo*. La filosofía





tampoco pretende decir lo que debe ser, no somete lo posible al debe-ser. Esta fija los aleatorios cánones de una estilística del pensamiento.

Comprender sin embargo, que el estilo es lo que nos permite alcanzar lo real. El estilo es lo que incluye lo real, en tanto que brecha en las representaciones.

X

Antoine Vitez, otra vez. Él también, finalmente, llegaba a la filosofía, aunque desde otro punto de vista. Era necesario optar por lo atemporal, al no servir ya de guía la Historia. No para alguna oscura conversión, sino para mantener -mientras que se elabora otra hipótesis, otro planteamiento- la Razón, fuera de la historia, por si la historia desfalleciese, recayese (es el sentido que él daba, adecuadamente, al triunfo de «la economía de mercado») en la ley de la naturaleza, en el reino involuntario de los intereses. A partir del verano 84, escribía: «Todo no es relativo. Es la gran lección (...). Resulta amargo volver a la eternidad, para el que ha pensado que todo no era más que una cuestión de punto de vista (...). Es cierto que el tiempo de la reconstrucción ha llegado; hay que salir de la historia para entrar en la filosofía.»

Cruzamiento con Brecht, que firma en el teatro el cambio de época. Ya que Brecht hacía comparecer el teatro ante la filosofía para que el espectáculo entrara, aunque fuese a la fuerza, en el espacio histórico y social de las situaciones: «Los procesos están *marcados por la historia y sometidos al condicionamiento del ámbito social*. (La primera operación vale evidentemente sobre todo para los procesos del presente: lo que no ha sido siempre y no siempre será. La segunda operación cuestiona continuamente, y discute, el orden social de la época considerada.)» Pero hoy, es el capitalo-

parlamentarismo el que tiene aparentemente el monopolio de la historicidad. En lo referente al «condicionamiento del ámbito social», crea un consenso en torno a los escalofríos de la Bolsa, las privatizaciones, y una masa indiscriminada de políticos. El «suplemento del alma» en sí mismo está de vuelta en la alta figura de los obispos, de los rabinos y de los mullahs. De ahí que ahora (¿por consiguiente?) Vitez, contrariamente a Brecht, apele a la filosofía para que el teatro diga que *también* está lo absoluto, es decir, lo que siempre ha sido y siempre será. Para Vitez, el teatro se convertía cada vez más, en una lección, material y laica, de eternidad.

XI

De este modo se aclara *Galileo*, testamento de Vitez. Me decía que estaba convencido de que Brecht no hablaba en ella más que del comunismo y de él mismo. Que la cuestión implícita, que dirige la obra era: «¿Tengo razón al ser fiel, cuando veo lo que veo? ¿Estoy en lo cierto si no me sublevo contra la intervención soviética de 1953 en Alemania, que mata a los obreros rebeldes? Mi función de arte y de pensamiento, ¿justifica acaso mi presencia y mi compromiso, mi aprobación?» Tales eran, según Brecht, tanto el caso, como las ideas litigantes del caso. La ciencia no era más que una alegoría.

Sin embargo yo pensaba que, como en la mayoría de las impactantes improvisaciones que escoltaban los ensayos, no se trataba más que de una íntima matriz *para* el espectáculo, uno de esos cimientos del pensamiento, sutiles, eruditos, y también particularmente inherentes a su propia convicción, que alzaba, palacio de ideas transparentes, para que en él se apoyara el arriesgado camino del arte, y que se materializase la singularidad sin concepto del *acontecimiento* teatral.

Porque esta admirable representación, diagonal impoluta de trayectos, no apelaba a ninguna hermenéutica previa. Ninguna evaluación política estaba implícita en ella. Ahí ya discerníamos el amargo retorno a la eternidad. Obviamente en el seno del espectáculo, la escena con el pequeño monje, al mismo tiempo tranquila -discutían, sentados, sin complacencia, pero con ternura- y violenta, no por la «contradicción» que de ella emanaba, sino porque las dos figuras, la del Padre sabio y prudente, y la del joven revolucionario (¡Ah! ¡Aquel sincero distanciamiento, la proyección en el múltiplo, de Redjep Mitrovitsa!), nosotros, espectadores, teníamos de repente la apabullante certeza de *ya* habernos encontrado con ellas, tal y como se presentaban en la desnudez del proscenio. «Encontrar», eso quería decir simultáneamente que nos habían planteado una contradicción, y que entre ellas existía un intervalo tan claramente eterno como una Idea de Platón. La idea del Sujeto como una distancia propia en la requisita atemporal del tiempo, he aquí lo que aparecía en escena. El espectador no seguía entonces ni la regla de la identificación, ni la del distanciamiento. *Recordaba*, gracias a una «memoria» sin lugar, ni fecha.

XII

Lo que más sitúa a Brecht en su propia época, o sea, lo que le convierte en un clásico del siglo XX, no es tanto el marxismo o el comunismo como el paradigma de la ciencia. La voluntad de acoplar o de fusionar la práctica artística del teatro con el procedimiento científico (y también, bajo prescripción política, de *totalizar* los registros de la verdad: arte, ciencia, política). ¿Qué debemos pensar hoy de lo siguiente? «Lentamente su arte (del escritor) comienza a desarrollar una ciencia, o al menos una técnica que, en relación con las anteriores generaciones, se comporta más o menos como la química en relación con la alquimia.» Digamos que el pensamiento de Louis Althusser («el hombre de hoy» también me recomienda no citar el nombre de este gran muerto) ha conseguido zanjar, y de esto hace ya treinta años, este tipo de convicción.

El teatro, hoy cuando el curso natural del mundo y el sistema exterior de intereses ha confiscado (muy provisionalmente) la Historia, es el lugar donde, precario, sensible, se refugia para algunos, o sea para todos, la reminiscencia.



**"La caída del egoísta Johann Fatzer", de Bertolt Brecht. Montaje de Heiner Müller, con puesta en escena de Bernard Sobel. Teatro de Gennevilliers (1981-82). (Foto: Claude Bricage).**