

Les citrouilles de Alain Badiou como adaptación contemporánea de Ranas de Aristófanes

Teatro, metaliteratura y traducción

Autor:

Romero, Walter Eduardo

Tutor:

Cavallero, Pablo A.

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

“*Les citronilles* de Alain Badiou como adaptación contemporánea de *Ranas* de Aristófanes: teatro, metaliteratura y traducción”

*Tesis presentada ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
para optar al grado académico de Doctor en Letras*

Doctorando

Lic. Walter Eduardo Romero

Director

Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

Co-director

Prof. Delfina Muschietti

Buenos Aires, 2016

“*Les citronilles* de Alain Badiou como adaptación contemporánea de *Ranas* de Aristófanes: teatro, metaliteratura y traducción”

Índice 2

Lista de abreviaturas 4

Capítulo 1

1.1 Antecedentes de la investigación y estado de la cuestión: la teoría crítica sobre la dramaturgia de Alain Badiou. 6

1.2 Propósito y planteo de la tesis: metateatro, intertextualidad y traducción. 41

1.3 *Ranas* y *Citrouilles*: periodización y actualidad. 50

1.4 Breves presupuestos sobre la filosofía de Badiou. 54

1.5 Badiou: “No creo demasiado en la literatura comparada”. 73

Capítulo 2

2.1 El teatro en el pensamiento de Badiou. Antecedentes del teatro de Badiou. 82

2.2 De las obras tempranas a la tetralogía de Ahmed. 89

2.3 La teoría teatral de Badiou de *¿Qué piensa el teatro?* a *Elogio del teatro*: conceptos claves. 96

2.4 *Rapsodia para el teatro*. Modos de escribir la teoría teatral contemporánea. 98

2.5 Teatro y Estado. El rol del poeta y su compromiso con la *polis*: Mallarmé y Beckett como modelos dramático-filosóficos. 116

Capítulo 3

3.1 El problema del género. Comedia Antigua y “risa nueva”. Repensar lo cómico: su validación mítica, política y social. 146

3.2 El modelo aristofánico: parodia, *trygoidía* o paratragedia ¿La cuarta pieza de la tetralogía como drama satírico (*Cíclope* y *Alceste*)? 155

3.3 Badiou como comediógrafo: subespecies dramáticas en el *ciclo de Ahmed*. Síntesis de las obras previas de la Tetralogía: *Ahmed le subtil*, *Ahmed philosophe* y *Ahmed se fâche*. 183

Capítulo 4

4.1 Metáfora teatral y modelo fitomórfico de los cinco árboles. De *Ranas* a la referencia vegetal de *Citrouilles*: la falsa parábasis. 199

4.2 Formas de la reescritura: análisis contrastivo de la estructura de *Ranas* y de *Citrouilles*. 213

- 4.3 Ahmed como “personaje diagonal”. La poética de la máscara: entre Dioniso y Scapin. 220
- 4.4 El Coro: funciones y características. Coro de obreros, calabazas y gigantes de la montaña: su relación con los coros de *Ranas*. Los *iniciados* al misterio del teatro. 233
- 4.5 El Scapin de Badiou: entre Molière y Claudel. 256

Capítulo 5

- 5.1 Esquilo y Eurípides como modelos cómico-dramáticos de Claudel y Brecht. 273
- 5.2 “El infierno del teatro”: *katábasis* y topografía. Objetivo y propósito del viaje. Ecos del Hades aristofánico: círculos, guías y porteros. 284
- 5.3 El *agón* final y su resolución. Guerra de citas. Claudel y Brecht, enfrentados. Un triunvirato para el teatro del siglo XX. 310

Conclusiones 343

Bibliografía 345

Anexo externo: Traducción Las calabazas

Las siguientes abreviaturas serán usadas para hacer referencia a las obras de Badiou. Figuran entrecomilladas aquellas que pertenecen a artículos o entrevistas. Los textos que figuran en francés u otras lenguas corresponden a obras o recopilaciones aún no editadas en español.

ADC “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena”

ALS *Ahmed le Subtil*

AP *Ahmed philosophe*

ASF *Ahmed se fâche*

BK Becket, el infatigable deseo.

CLW Cinco lecciones sobre Wagner

CN Condiciones.

CT Controversia.

DH El despertar de la historia.

DPT “Destino político del teatro, ayer, hoy”

DO De un desastre oscuro.

DOG “Las democracias organizan una guerra implacable contra todos los pobres del planeta” (entrevista)

EA Elogio del amor.

EFP El estatuto filosófico del poema después de Heidegger

ES El siglo.

ET Elogio del teatro.

FAP “Filosofía, arte y política: el teatro. Preguntas del público”

FC La filosofía y el acontecimiento.

FP Filosofía del Presente.

FYP Filosofía y política: una relación enigmática.

IP Imágenes y palabras.

LC *Les Citrouilles*

LM Lógicas de los mundos. El ser y el acontecimiento, 2.

MF Manifiesto por la filosofía

NSA « *Notes sur Les séquestrés d'Altona* »

NUM Nuestro mal viene de más lejos

PMI Pequeño Manual de inestética

PPP Pequeño panteón portátil.

QPT “¿Qué piensa el teatro?, seguido de Diez proposiciones sobre el teatro”

REC “¿De qué real es espectáculo esta crisis?”

RT Rapsodia para el teatro.

SA El ser y el acontecimiento.

SMF Segundo manifiesto por la filosofía

SP San Pablo. La fundación del universalismo.

SPP ¿Se puede pensar la política?

TA *Tétralogie d'Ahmed*

TAC Quince tesis sobre el arte contemporáneo.

TO “Un teatro de la operación” (entrevista).

TS Teoría del Sujeto

TT “Tesis sobre el teatro”, en *Pequeño manual de inestética*.

TF “Teatro y Filosofía”, en *Imágenes y palabras*

Capítulo 1

1.1 Antecedentes de la investigación y estado de la cuestión: la teoría crítica sobre la dramaturgia de Alain Badiou.

1.2 Propósito y planteo de la tesis: metateatro, intertextualidad y traducción.

1.3 *Ranas* y *Citrouilles*: periodización y actualidad.

1.4 Breves presupuestos sobre la filosofía de Badiou.

1.5 Badiou: “No creo demasiado en la literatura comparada”.

1.1 Antecedentes de la investigación y estado de la cuestión: la teoría crítica sobre la dramaturgia de Alain Badiou

Esta investigación pretende ser una profundización transdisciplinar de dos proyectos anclados respectivamente en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad de Buenos Aires, que ligue las problemáticas del teatro y de la traducción en torno a la obra dramática del filósofo francés Alain Badiou. Mi participación en ambas investigaciones ha tenido un lugar acorde a mis intereses académicos y a mi trabajo institucional¹ en relación con el campo específico de la literatura francesa.²

En el marco de la UNLP, integré el proyecto “El teatro francés de los últimos treinta años”, cuya línea de investigación consistió en un estudio preliminar en torno al teatro de Alain Badiou, poco explorado en el ámbito del Río de la Plata.³ A pesar del constante interés que ha despertado en los últimos años la escritura teatral

¹ Desde 1997 integro la Cátedra de Literatura Francesa de la UBA.

² Véase mi libro ROMERO, W. (2009) *Panorama de la literatura francesa contemporánea*, Buenos Aires, Santiago Arcos. En el volumen dedico al teatro los siguientes apartados y capítulos: “Sartre, fenomenología y literatura. El teatro como herramienta”; el capítulo *Dramaturgia y ruptura* con tres apartados “Tragicomedia y vacío ontológico en Ionesco”, “Beckett en la senda de Diderot”, “Proust y Camus”, y, “Jean Genet, el poeta del mal y su “canto de amor”; como así también un apartado que lleva por título: “Tragedia y desterritorialización en Koltés”.

³ Investigador proyecto / “El teatro francés de los últimos treinta años” H519 Universidad Nacional de La Plata, Directora: Estela Blarduni. Participación: investigador formado.

francesa contemporánea, las publicaciones críticas y de divulgación se han focalizado, más bien, en la traducción y en el estudio de la obra de autores como Philippe Minyana, Bernard-Marie Koltés, Yasmine Reza, Michel Azama, Jean-Luc Lagarce, Michel Vinaver y otros, pero sin menciones a la escritura teatral de creación del propio Badiou⁴, cuyo estudio se ha centrado más bien, en nuestro medio, en su importante obra filosófica y, sólo en los años recientes (de 2009 a nuestros días), en torno a sus escritos teóricos sobre cine y –en menor medida– sobre el teatro⁵.

Por otra parte, desde 2004 integré tres proyectos UBACYT sucesivos sobre traductología y poética de la traducción, dirigidos por la investigadora Delfina Mus-

⁴ Será el propio Badiou quien se lamente de la escasa recepción de su propia obra dramaturgía: “Desde hace una decena de años emprendí, al margen de mi trabajo filosófico o literario y de mi actividad militante, la escritura de algunas obras polémicas sobre el mundo contemporáneo. Allí hice desfilar a los representantes del mundo político (diputados, alcaldes, militantes “asociativos”...), inventé situaciones simultáneamente reconocibles e incongruentes, y organicé la travesía de todo eso por un personaje que yo imaginaba el heredero de los sutiles esclavos de la comedia antigua o del astuto valet de la comedia clásica: el proletario Ahmed, de origen extranjero, pero que conoce mejor que nadie los resortes reales de la sociedad urbana. Fue así como me agencié sucesivamente *Ahmed le subtil* (un calco de *Las trapacerías de Scapin*), *Ahmed se fáche* y *Ahmed philosophe*. Ciertamente, el montaje de estas obras estuvo a cargo de notables artistas profesionales: Christian Schiaretta y su compañía permanente de la Comédie de Reims. No obstante, a pesar de la excelencia evidente de las realizaciones, nunca se nos dejó de olvidar la dimensión feroz y gozosamente crítica de nuestro trabajo ni la contracorriente masiva que representaba en relación con la orientación compasiva, moralizante y apolítica del teatro dominante. Tuvimos un éxito de público considerable en los lugares más variados, desde Avignon hasta oscuras salas de liceo o de barrio, éxito que no se desmintió jamás (las obras siguen representándose). Numerosas compañías *amateurs* las retomaron y las retoman, casi todos los meses, en toda Francia. Esas obras son corrientemente estudiadas en las clases de los grados elementales, cuando los maestros buscan aquello que habla un poco del verdadero mundo de sus alumnos. Por eso se publican sus extractos en muchos manuales. Pero de nada vale: la crítica permanece masivamente silenciosa, y nadie, entre los oficiales del “medio”, hace figurar a esta empresa excepcional en el balance del teatro de los últimos años.” (DPT, 145-146).

⁵ Mis primeros contactos con la obra de Alain Badiou se remontan a mi participación en su seminario “El cine como experimentación filosófica”, dictado el 24 y 25 septiembre de 2003 y organizado de manera conjunta por la Universidad de Buenos Aires y por la Alianza Francesa de Buenos Aires, donde tuvo sede. Mis avances en relación a este proyecto –y mis primeros supuestos de investigación– han sido publicados en las *XXIV Jornadas Nacionales de Literatura Francesa y Francófona*, que organizó la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona)⁵, donde en mayo de 2011 se presentó un panel plenario con la participación de integrantes del proyecto. Véase mi comunicación: “Alain Badiou: la dramaturgia de Ahmed y la (re)escritura textual e ideológica de la historia del teatro. Un acercamiento”, en AA.VV. Romero, Walter (comp.) 2012, *Hibridaciones y (re)escrituras*. Buenos Aires, AALF. CDROM. ISSN 2250-6780.

chietti, que plantea un abordaje teórico-práctico en torno a un *constructo* metodológico que hemos dado en llamar de manera colectiva con todos los integrantes del equipo *Nueva Filología*, aplicado, en primera fase, a la traducción de poesía, pero haciendo extensivo su campo a otras producciones⁶. Este trabajo interdisciplinario⁷ ha constituido para mí el marco ideal donde desarrollar mi trabajo sobre la traducción, siguiendo los postulados de Benjamin, Agambem, Deleuze y Nancy, en una “constelación” crítica que abarca la filosofía, la historia, el psicoanálisis, la estética y la teoría literaria.

En este contexto, emprendí la traducción y edición crítica de *Berenice* de Jean Racine,⁸ donde puse a prueba, fundamentalmente, algunas nociones perfiladas, en el *grupo Poesía y Traducción (PyT)*⁹; a propósito de este trabajo, participé en enero de 2010

⁶ 1) Proyecto: “Las proyecciones del “mapa rítmico”: poesía y traducción en la literatura y las artes comparadas” Código 01/W735 UBACYT 2010 -2014. En curso. Directora: Delfina Muschietti. *En curso Participación: investigador formado*. 2) Proyecto: “Poesía y traducción: en la literatura y en las artes combinadas”, Directora: Delfina Muschietti / Proyecto F 066. UBACYT Universidad de Buenos Aires 2008 a 2010. N°: 20020100100735 “Los alcances del ‘mapa rítmico’: poesía y traducción en la literatura y las artes comparadas”. Proyecto concluido: Participación: investigador formado. 3) Investigador proyecto/ “Poesía y traducción: memoria y cultura, subjetividad y género”, Directora: Delfina Muschietti / Proyecto F 211. 2004-2007 Sede académica: Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”. Proyecto ampliado en nueva presentación. Durante este proyecto se mantuvo un intercambio con la *Specialistica di Traduzione Letteraria* de la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere della Università di Genova, Italia. Proyecto concluido. Investigador graduado en formación.

⁷ Para un valoración de estos conceptos, véase “La traducción infinita” en Antelo, R. (2008): *Crítica acéfala*, Buenos Aires, editorial Grumo, pp.119-142.

⁸ Racine, J. (2007), *Berenice*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur. Estudio preliminar, traducción y notas de Walter Romero.

⁹ Véase el marco teórico en Delfina Muschietti (2005) “Poesía, traducción y lengua materna: Bertolucci, Pasolini, Plath, Rosselli”, publicación digital de Actas de I Jornadas Internacionales de Crítica y Teoría Literaria. Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras; (2006) “Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo y Amelia Rosselli)” *Orbis Tertius*, n.12, Universidad Nacional de La Plata.; (2006) “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”, *La Biblioteca, Edición doble "La crítica literaria en Argentina* N° 4-5, pp. 110-121; (2010) “*Tarántula*: traducción y poesía en movimiento contra la lógica del mercado”, *Filología* número XLI, Universidad de Buenos Aires, pp. 129-162; (2010) “Traducción de poesía y literaturas comparadas: contra la hegemonía de la lengua oficial y la lógica del mercado”, *Confluente* N° 4, Universidad di Bologna C/R, Y, (2011) “Poesía y Traducción: hacia una Nueva Filología”, *Filología* XLII, Buenos Aires.

del Colloque International “*Louis XIV: l’image & le mythe*”, organizado por el *Centre de recherche du Château de Versailles*.¹⁰

A mediados de 2011, convocado por el programa académico *Lectura Mundi* de la Universidad Nacional de San Martín a través del director pampeano Silvio Lang, emprendí la traducción de algunas escenas de la cuarta parte del denominado “Ciclo dramático de Ahmed” de Alain Badiou, con motivo de la visita del propio autor a nuestro país. De este modo, en mayo de 2012, fue el propio autor quien se integró al grupo teatral *Futuro Anterior*¹¹ dirigido por Lang para representar —con un personaje de la obra a su cargo— parte de la obra en mi traducción en el ámbito del Teatro Universitario del Campus Miguelete y a modo de antesala de la conferencia dictada por Badiou (“Las condiciones del arte contemporáneo”).¹² En esa ocasión pude debatir y esclarecer con el propio Badiou algunas decisiones de traducción de varias escenas de su obra y su relación con la dramaturgia francesa contemporánea.¹³

Dado este marco vital que pone en evidencia mi interés en la presente investigación, pasaremos a establecer un recorrido sobre el estado del arte en torno a la teoría teatral y al propio teatro de Alain Badiou. Hemos organizado el siguiente

¹⁰ El Coloquio tuvo lugar en la Galerie Basse du Château de Versailles, Pavillon de Jussieu, Versailles, France. 21-23 de enero.

¹¹ El estreno mundial en español de esta serie de escenas fue representado el viernes 11 de mayo de 2012 en el citado teatro.

¹² Véase el órgano de prensa de la UNSAM, <http://noticias.unsam.edu.ar/index.php/2012/05/13/una-semana-con-alain-badiou-en-la-unsam/>; hay registro audiovisual de la conferencia: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=0Jpquoice0rc y

¹³ En relación a mi producción en torno del teatro francés contemporáneo, mis comunicaciones académicas comprenden trabajos sobre la obra de Bernard-Marie Koltés y Jean Paul Sartre, los capítulos y apartados ya citados en mi libro sobre la literatura francesa contemporánea, y la traducción del análisis y de las entrevistas que Josette Féral, importante crítica y estudiosa canadiense sobre semiótica teatral, realizó sobre la teatrística francesa Ariane Mnouchkine: FERAL J. (2010): *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine. Propuestas y trayectoria*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur. (trad. Walter Romero). En el marco de mis clases de Literatura Francesa de la UBA he recibido la visita de la profesora Féral, con quien también tuve oportunidad de compartir algunas ideas primigenias para este proyecto.

estado de la cuestión en apartados que refieren a los críticos y a los aportes de investigación más relevantes en torno al tema desde 2005 hasta nuestros días.

Status quaestionis

Puchner. Teatro como nuevo diálogo platónico

El filósofo y crítico literario Martín Puchner estudia la teoría teatral de Badiou a la luz de las relaciones entre filosofía y teatro. En su trabajo destaca la vital importancia del teatro en el conjunto de todo del sistema filosófico del pensador francés. La hipótesis central —que podríamos sintetizar como un *return to Plato*— reconoce en la figura del filósofo griego ya no al enemigo del teatro (como gran parte de la crítica), sino al pensador capaz de producir filosofía a partir de metáforas teatrales o plasmando más bien “philosophical concepts into scenes and characters” (PUCHNER; 2009, 264). El origen del “modelo dramático” —Puchner no es el único en destacarlo, pero sí en darle una vasta significación— es la alegoría de la caverna del Libro VII de *República*. Acorde a sus postulaciones publicadas en 2009, la del conocido mito, sumada a otras articulaciones entre filosofía y teatro, permite caracterizar la obra de Badiou como *neoplatónica*; Puchner no duda en reformular este fenómeno directamente como una “resucitación” de Platón. El crítico analiza, a su vez, las deudas que el concepto de acontecimiento, clave en la ontología de Badiou —y cuyo primer desarrollo corresponde a su suma filosófica *El ser y el acontecimiento* de 1988— tiene con autores “modernistas” como Stephan Mallarmé (1842-1898) y Samuel Beckett (1906-1989). La impronta de Mallarmé y su obra *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* es crucial para decodificar los usos que el poeta francés, “the writer of event drama”, hace del teatro. El “acercamiento” entre el poeta francés y Platón confluye no sólo en el concepto de antiteatralidad o “anti mimetic dramatization of

the idea” (Puchner; 2009, 263), sino también en aspectos referidos al concepto de sustracción que Mallarmé acuñó como “acción restringida”:

“In Badiou’s parlance, an event takes place ‘on the edge of the void’ in close proximity with nothing (the title of his main book, *Being and Event*, echoes Sartre’s *Being and Nothingness*). Badiou’s ontology is not one of plenitude, but of a precarious relation to absence. Such absence is a recurring concern for Mallarmé, whose poems are fascinated by silence and, for the first time in modern poetry, by the blank space between the words. For Badiou, Mallarmé is thus the poet of subtraction and isolation, the representative of a modernism that seeks to reduce mimesis and expression, the traditional domain of poetry, to a minimum. The eccentric arrangement of words on the page in ‘A Throw of Dice’ might indeed be seen as a poetic rendering of Badiou’s conception of multiples arranged on the edge of the void.” (PUCHNER; 2009, 262)

Ya en un texto de 2002¹⁴, Puchner estableció series de autores tomados de las formulaciones de Badiou para conformar su propia teoría antiteatral al ligar la reivindicación de los planteos platónicos como “Mallarmé via Brecht to Beckett” o el teatro antiaristotélico de Brecht¹⁵, entendido también como última versión platónica o como teatro que –en su distanciamiento y didactismo– recrea el pensamiento (antiteatral) de Platón.

En un texto ya clásico como *El siglo*, Badiou reconoce al XX como “el siglo del teatro como forma de arte” y no sólo como forma “en emergencia”, la centuria en que la *mise en scène* se volvió gran arte. Si bien en sus escritos teóricos aparecen complejizadas las nociones de texto, actuación, espacio teatral y espectador, Badiou coloca al director de teatro en el centro de los cruces entre filosofía y teatro: la figura del director es la del productor de idea, en la amalgama y ensamble de los distintos componentes que vuelven al teatro “the most eventful of the arts”. Como dimensión de pensamiento, el teatro y la noción de acontecimiento están en el centro de los

¹⁴ Véase PUCHNER, M. (2002); *Stage Frigth Modernism, Anti-theatrically and Drama*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

¹⁵ Véase el capítulo “Sistemas teatrales no-aristotélicos: Bertold Brecht” en el trabajo pionero de semiocrítica teatral en español cuya autoría corresponde a: CASTAGNINO, R. (1974): *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Nova, pp.69-79.

estudios de Badiou a partir también de su reconocimiento sobre la obra del “maestro de la espera”: Beckett es un eslabón insoslayable en este proceso de “resucitación” platónica. De esta forma y a través de estas reconsideraciones de la obra de Platón, de Mallarmé y de Beckett, para Puchner no hay otro filósofo vivo que haya estudiado de manera más central la interacción entre filosofía y teatro que Alain Badiou (PUCHNER; 2009, 258).

En 2010, Puchner publica un nuevo trabajo en el que refuerza su teoría sobre la obra del francés al contraponer con eficacia la mimesis aristotélica a la “antiteatralidad” platónica. Nos referimos a “The Drama of Ideas: Platonic Provocations”. La condena al teatro en *Republica* habilita, según Puchner, una lectura no convencional de la historia del teatro en Occidente, de la cual la teoría teatral del argelino es fundamental en la refutación de Aristóteles, palpable ya en algunos procedimientos de las vanguardias históricas en los albores del siglo XX y luego de la década del 80 en estudios de los teóricos posmodernos.

Los diálogos platónicos expresados en prosa, sin coros y con atomizados “cast of characters” representan una forma dramática alternativa que reconfigura el rol (hasta ahora central) de Aristóteles en la historia del teatro y en la historia de la teoría y de la poética teatrales. Para Puchner es Platón quien reanuda —en términos de Badiou— aspectos referidos a la dinámica teatral como el orden del género, la acción, el personaje o la audiencia, pero siempre desde otra óptica.

La acción dramática en los diálogos platónicos emana de una conversación de tinte filosófico, de preguntas y respuestas, que constituyen un modelo alterno a las unidades y al clímax aristotélico. Puchner reconoce esa otra tradición filosófico-dramática de origen griego en autores modernos y contemporáneos como Strindberg, Wilde, Pirandello, Brecht, Shaw, Sartre, Camus y Stoppard. De esta forma y a partir

de sus apreciaciones, gran parte de lo que se entiende como drama moderno (o actual) correspondería más bien a desarrollos de la forma platónica, dado que varios de estos dramaturgos, en distintos momentos de su producción, adoptan y continúan este legado *antiteatral*.

Neveux. Teatro de la hipótesis comunista

En el marco de la crítica que ha trabajado la teoría teatral de Badiou cabe reconocer los aportes del historiador Olivier Neveux,¹⁶ quien en 2005 plantea la necesidad de pensar el teatro del filósofo francés como “teatro político”, con matices reconocibles en los modos en que el autor se propone: por un lado “politizar la estética” y, por el otro, desacoplar al teatro de un “culto excesivo al arte”.

En un trabajo titulado “La déclaration d’Etat. Sur le théâtre politique d’Alain Badiou” y aparecido en 2005, más allá de la compleja tradición que el autor reconoce respecto del concepto de teatro político a lo largo de todo el siglo XX, deja en claro que la obra de Badiou debe insertarse sin más en la tradición de Piscator, Brecht, Meyerhold y Weiss. A su vez destaca la importancia de lo que denomina “militancia teatral”: Neveux nos recuerda que Badiou integró en el seno mismo de la UCF (Union des Communistes de France) el *Groupe Foudre*, de intervención marxista-leninista, con puestas en escena, dirigidas por su admirado Antoine Vitez (1930-1960), de corte enteramente popular. Toda la concepción teatral de Antoine Vitez es central en la organización de la teoría teatral de Alain Badiou. Junto con la figura del Scapin infantil, o la impronta del universo mallarmeano en su teórica, la acción, la figura y el pensamiento de Antoine Vitez¹⁷ “marcan” la experiencia teatral de Badiou como

¹⁶ NEVEUX, O. (2005): “La déclaration d’Etat. Sur le théâtre politique d’Alain Badiou”, en *Actuel Marx* 2/2005, n° 38, pp. 179-192.

¹⁷ “...le théâtre est un champ de forces, très petit, mais où se joue toujours toute l’histoire de la Société, et qui, malgré son exigüité, sert de modèle à la vie des gens, spectateurs ou pas. Laboratoire de consultes humaines, conservatoires des gestes et des voix, lieu d’expérience

pensamiento y como praxis. Comediante, puestista, traductor, director del Teatro Nacional de Chaillot, administrador de la *Comédie Française* y eminente pedagogo teatral su intervención política de la escena al hacer del teatro una experiencia inserta en la *polis* misma es, acorde a Neveux, una referencia fundamental para Badiou y para el mundo teatral francés.

Neveux prefiere aborrecer de todos los aspectos “petrificados” de la relación entre teatro y política, al entender que el pensamiento y la obra de Badiou establecen una relación *nueva* cuya articulación debe ser del orden del acontecimiento al inscribirse, de lleno y ampliamente, en una “política de la emancipación militante”: la actividad teatral en Badiou pertenece sin más al orden de un “acontecimiento de pensamiento”.

Si bien su escritura narrativa muestra, en términos de Neveux, cierta expresión ‘autotélica’ —ya desde 1972, año en que Badiou comienza a escribir su “romanopéra” *L’écharpe rouge*— su teatro manifiesta, de manera temprana, un latir factible de producir no sólo ideas, sino también debates que muchas veces y hasta la actualidad, según su planteo, no han impactado debidamente en el estudio de las teorías o ciencias del teatro.

L’écharpe rouge, que pone en funcionamiento una suerte de “axiomática de la revolución”, trabaja una elaboración central en torno al concepto de Partido y pone de manifiesto (desde lo expresivo) incipientes impulsos claudelianos reconocibles en muchas obras posteriores de su dramaturgia, *Citronilles* incluida. El Partido representará para Badiou la puesta en escena de cuestiones agonales, de disputa y combate que en directa correlación se imbrican en un nudo mayor aún más problemático y recursivo en su obra y pensamiento: el rol del Estado. Para Neveux, el

pour de nouveaux gestes, de nouvelles façons de dire —comme le rêvait Meyerhold—, pour que change l’homme ordinaire, qui sait”, en VITEZ, A. (2015): *Le Théâtre des idées*. Antologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu. Paris, Gallimard, p.125.

teatro de Badiou es el teatro de un militante cuyos héroes positivos —por ejemplo a partir de modelo del personaje de Ahmed (escrito bajo la matriz de un Scapin molieresco o de un Dioniso aristofánico)— es la encarnación de los reclamos de obreros y/o de inmigrantes árabes¹⁸.

La condición esencial de su teatro político no pasaría ya —como lo expresa el mismo Badiou— por “representar a las víctimas”, sino más bien por ser fieles “a los acontecimientos mediante las cuales las víctimas se pronuncian” (SPP, 35). Ahmed es la encarnación de un sujeto cuya palabra expresa la voz de trabajadores y desplazados,¹⁹ pero este Ahmed no será un sujeto que preexiste, sino el devenir mismo del acontecimiento: “Si Ahmed n’est pas le représentant de l’événement —en soi irrepresentable—, il a fonction politique de *trace* dans le champ théâtral —ou plus précisément fonction de *trace d’une fidélité militante*” (Neveux; 2005, 189).

Su teatro propone, en la tensión entre el poder afirmativo de los desposeídos y la presentación farsesca de los poderosos, un teatro de la “distancia política” que se funda en el desprecio de lo que ordinariamente es capturado por la “política”: el rechazo tajante de lo que Badiou denomina “falsas democracias” parlamentario-capitalistas. Su propuesta es una opción por sustituir al régimen de una opinión pública manipulada la eficacia de una militancia del acontecimiento. La sola confianza en el “poder” de la representación teatral es un accionar político que —Neveux lo destaca— permite volver más virulento el rechazo a las miserias de la mal llamada “representación política”. De acuerdo a las postulaciones de Neveux, el teatro de Badiou es una respuesta al teatro “moralizante y apolítico” que nos domina; su

¹⁸ Véase NEVEAUX, O. (2007): *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France de 1960 à nos jours*. Paris, La Découverte.

¹⁹ Véase NEVEAUX, O. (2007): “L’état de victime: quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine”, en *Actuel Marx* 1/2007, n° 41, pp. 99-108.

acontecimiento *a contrario* no puede ser reducido ni por acción de los medios ni por los fraudulentos enredos de la *comedieta* parlamentaria.

En 2009, Neveux complejiza la noción de teatro político en Badiou con la denominación de un “teatro de la hipótesis comunista”, que ancla la praxis teatral de Badiou en los postulados sobre los “tres momentos comunistas de la historia” (NEVEAUX; 2009, 87).

En términos de Badiou, la hipótesis comunista²⁰ establece que es factible una organización colectiva diferente que anule la desigualdad en la distribución de la riqueza e incluso la división del trabajo. Los tres momentos centrales, según Badiou, son: 1) la primera secuencia comprendida entre la Revolución francesa y la Comuna de París, desde 1792 hasta 1871, que “vincula el movimiento de masas popular a la toma de poder, mediante el derrocamiento insurreccional del orden existente; esa revolución abolirá las viejas formas de sociedad e instaurará “la comunidad de los iguales”²¹, 2) la segunda secuencia comprendida entre 1917 y 1976, desde la Revolución bolchevique hasta el final de la Revolución cultural y el estallido militante en todo el mundo durante los años 1966-1975 y que estuvo dominada por la pregunta en torno a cómo resistir, ya que el partido —que había sido adecuado para el derrocamiento de los regímenes reaccionarios— resultó inapropiado para la construcción de la “dictadura del proletariado” tal como Marx la concibió. Si bien algunos de los regímenes de este segundo momento completaron desarrollos importantes en diferentes áreas y supusieron un “contrapeso internacional a la arrogancia de los poderes imperialistas”²², sin embargo el principio estatista corrompió la idea; y los últimos acontecimientos, como la revolución cultural y mayo del 68, deben entenderse como “intentos de abordar el problema de la inadecuación

²⁰ newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2705

²¹ Cfr. A. Badiou, “La hipótesis comunista”, p. 33.

²² *Ibidem*, p.34.

del partido” y 3) tal como ocurrió entre el final de la primera secuencia y el comienzo de la segunda en que hubo un intervalo de cuarenta años²³ que declaró insostenible la hipótesis, estamos, después del cierre de la segunda secuencia, en un intervalo que le dará apertura a la tercera secuencia con nuevas relaciones entre “el movimiento político y el ámbito de lo ideológico”.²⁴

En el marco de esta tesis, destacamos que las consideraciones históricas de Neveux no soslayan el nacimiento de las relaciones entre teatro y política en su etiología griega (NEVEAUX; 2009, 89). Desde la Atenas del siglo V, donde “la democracia fue inventada”, el teatro es una entidad ya ontológicamente política, donde, desde ese lejano albor, queda de manifiesto la no necesaria correspondencia entre política y democracia. Neveux distingue a su vez nociones diferenciales entre política y *polis*. Por un lado, lo político estaría definido por su rareza y su carácter *événementiel*: un teatro del acontecimiento *es* un teatro eminentemente político; por el

²³ En su conocida “El siglo”, Badiou postula que el siglo XX tuvo un prólogo y un envío excepcional que corresponde a ese intervalo entre dos secuencias de la hipótesis comunista: “Consideremos como su prólogo las dos grandes décadas que van de 1890 a 1914. En todos los registros del pensamiento, esos años representan un período de invención excepcional, un período de creatividad polimorfa que sólo puede compararse al Renacimiento en Florencia o al siglo de Pericles. Es un tiempo prodigioso de creación y de ruptura. Consideren sólo algunas referencias: en 1898, muere Mallarmé después de haber publicado el texto que constituye el manifiesto de la escritura contemporánea, una tirada de dados jamás... En 1905, Einstein inventa la relatividad restringida, a menos que Poincaré no lo haya precedido, y la teoría cuántica de la luz. En 1900, Freud publica la interpretación de los sueños, aportando a la revolución psicoanalítica su primera obra maestra sistemática. Siempre en Viena, durante ese período, en 1908, Schoenberg funda la posibilidad de una música atonal. En 1902, Lenin creó la política moderna, creación depositada en ¿Qué hacer? Es también de ese principio de siglo que datan las inmensas novelas de James, de Proust, en tanto madura el *Ulises* de Joyce. Iniciada por Frege, con Russell, Hilbert, el joven Wittgenstein y algunos otros, la lógica matemática y su escolta, la filosofía del lenguaje, se despliegan tanto en el continente como en el Reino Unido. Pero llegados a 1912, Picasso y Braque trastornan la lógica pictórica. Husserl, en su obstinación solitaria, despliega la descripción fenomenológica. Paralelamente, genios poderosos como los de Poincaré o Hilbert refundan, siguiendo la perspectiva de Riemann, Dedekind y Cantor, todo el estilo de las matemáticas. Poco antes de la guerra del 14, en el pequeño Portugal, Fernando Pessoa fija para la poesía tareas hercúneas. Hasta el cine, apenas inventado, encuentra en Méliès, Griffith, Chaplin, sus primeros genios. No podríamos poner un término a la enumeración de los prodigios de este breve período” (ES, 18-19).

²⁴ *Ibidem*, p. 34.

otro, y en contraposición, existiría un teatro hegemónico o del régimen de la *polis* (y de la política) que no tiene finalidad crítica y cuyo fin es, sin más, la mera evasión.

El teatro en su vertiente política es fácilmente reconocible por su solidaridad con los movimientos emancipatorios, que, para Badiou, no pueden sin embargo evitar las dificultades, turbulencias y fracasos de los vaivenes históricos de las distintas fases o períodos de sus “hipótesis comunistas”. De este modo, este teatro que reconoce raíces griegas y que es, desde los comienzos, indisociable de los *affaires* de la Ciudad se sitúa, en nuestros últimos dos siglos, en un devenir obrero y popular, del orden de la emergencia.

Algunos ejemplos de teatro político que acompañan momentos emancipatorios son: el teatro anarquista que llevó a escena la crisis social y que, con éxito notorio, supo nacer de las entrañas de la Comuna de París y continuar hasta los inicios de la *Grand Guerre*, el teatro de Piscator que refleja el segundo momento comunista con posterioridad a octubre de 1917 y que significó justamente la natural decantación de las “necesidades organizacionales” que produjo la victoria revolucionaria, o, una última manifestación reconocible en el devenir teatral que acompañó los sucesos de mayo del 68 y la revolución cultural china. Estas instancias temporales implican reconfiguraciones del llamado “teatro de la hipótesis comunista”.

Para nuestra más actual contemporaneidad, Badiou diagnostica que nos encontramos en un momento epocal de intervalo entre el “*déjà plus*” y el “*plus encore*”, con la aparente victoria del adversario. Nótese el valor teatral referido a la historia del concepto de intervalo (como pausa, tregua o descanso) y a la noción agonal de lucha o de *pólemos* entre los “actores de esta historia”. La década del 90, durante la cual sale a la luz la denominada *Tetralogía de Ahmed*, representó para Badiou la clausura de los

ideales de finales de los setenta, expresados de manera tajante con la persistencia en el poder de François Mitterrand.²⁵

Feltham. Teatro como genealogía: los aportes de Meyerhold, Artaud y Brecht

En su artículo “An explosive genealogy: Theatre, philosophy and the art of presentation”, Olivier Feltham, filósofo australiano y traductor al inglés de la obra capital de Badiou *El ser y el acontecimiento*, re coloca la teoría teatral del autor francés bajo la égida de los aportes cruciales de Vsévolod Emílievich Meyerhold²⁶ en relación a cuatro aspectos de su teatro proletario, “alineados” con los sucesos de la Revolución de Octubre:

- 1) el trabajo sobre la plasticidad de los actores, que los libera de las constricciones de la mimesis,
- 2) la liberación del espacio teatral, o su preocupación por terminar con la denominada “jaula teatral”,
- 3) el desmantelamiento consciente de la cuarta pared,
- 4) la reintroducción *necesaria* de la máscara²⁷.

En Meyerhold, Badiou reconoce modos de “liberación” del arte teatral y, a su vez, una instancia inaugural en el siglo XX para que el espectador deje su lugar de observador y se transforme en partícipe de un acto creativo. El desafío del ruso había

²⁵ Véase NEVEAUX, O (2013): *Politiques du spectacle. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris, La Découverte.

²⁶ Para un análisis de una relectura de Meyerhold en la escena argentina, véase mi crítica al espectáculo de Silvio Lang, teatrista ligado a la teoría teatral de Badiou en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3677-2014-10-24.html>. Online al 23/12/2015.

²⁷ En relación al tema de la máscara, Feltham duda de que sea realmente liberador su reintroducción, pero deja en claro que este propósito respondía a la necesidad de Meyerhold de reintegrar aspectos de la *Commedia dell'Arte* al mundo del teatro en las primeras décadas del siglo XX.

consistido en transferir las singularidades del texto literario y de la *performance* de los actores a un material que incluía la activa participación de los miembros del público. Con posterioridad a la obra crítica y teatral de Meyerhold, dos son los nombres que Feltham liga a las premisas *événementielles* de Badiou: Antonin Artaud²⁸ y Bertold Brecht.

Brecht conoció el trabajo de Meyerhold a través de sus escritos y destaca en el ruso la función social de su teatro o las maneras únicas en que Meyerhold exponía la estructura de clases. La idea que Brecht tomó de Meyerhold recupera la preocupación por obturar de todas formas la identificación de la audiencia con los personajes (propia del drama aristotélico), y que impedía hacer pensar a la audiencia de qué modo estamos implicados en lo social. El horizonte de expectativa, mediante un sistema certero de meditadas interrupciones, pretende lograr una mayor conciencia y politización del público (FELTHAM; 206, 231). Badiou reconoce en ese accionar aspectos que en Brecht conocemos como teatro épico, didáctico o de distanciamiento, de fuerte efecto intrafilosófico.

En el caso de Artaud —que asistió a representaciones de Meyerhold en Berlín en 1932— la referencia se centra en el reconocimiento casi personal que el francés le brinda al ruso en su combate contra el teatro psicológico o el teatro literario en pos de un *teatro de acción*. Esa tarea consistió en la defensa de una plasticidad ganada por el espacio teatral como disolvente de la separación entre público y actores; el ideal de Artaud promovía un teatro espontáneo que ganara lugar en el medio de las fábricas, hecho por y para los trabajadores. A su vez, el teatro debía reapropiarse de múltiples lenguajes que dieran cuenta de la diversidad y riqueza del hecho teatral, sean estos

²⁸ Sobre el carácter de “operación auténticamente viva” de la célebre emisión radial de Artaud grabada en febrero de 1947: “Para terminar con el juicio de dios”, véase el prefacio “Le corps-xylophène d’Antonin Artaud” de Évelyne Grossman en ARTAUD, A. (2003): *Pour en finir avec le jugement de dieu, suivi de Le Théâtre de la Cruauté*. Paris, Gallimard, pp. 7-19.

efectos musicales, mimo, ejercicios biomecánicos, luz, canto y recitación, maquinaria, decorados, máscaras, títeres, etc. Artaud asumía como suyas las lamentaciones de Meyerhold respecto a que el teatro había perdido su capacidad de transformación: ya no impresionaba a la audiencia.

Según el planteo de Feltham, la teoría teatral de Badiou y su praxis dramática no establecen deudas lineales con estos autores en todos los protocolos teatrológicos que su estudio presenta, pero utilizan *grados de convergencia* entre algunos de éstos y su resignificación o valencia al interior de su propio sistema teatral y de su ejecución en muchos casos desapareja en su propio teatro. En un última instancia y recuperando el tópico de las relaciones entre filosofía y teatro en Badiou, Feltham considera que el tercer vector de triangulación de estos términos nunca debería ser otro que la *polis*.

Dalmasso. Teatro transitorio

En octubre de 2011, Frédéric Dalmasso defiende la que reconocemos como la primera tesis de doctorado en inglés sobre el teatro del filósofo francés: su título es “Alain Badiou’s Transitory Theatre”. Según Dalmasso, la teoría teatral de Badiou anticipa las “condiciones” que luego el filósofo desarrollará en su filosofía dado que “anticipates his concept of ideation anchored in his materialist dialectic. It is fair to define theatre, for Badiou, as an ideation process, that is, an immanent thinking through of the possibility of theatre delivering some truths” (DALMASSO; 2011, 228). Dalmasso no se aleja de los pares teatro/filosofía o teatro/política —que domina a los críticos que abordan la teoría teatral de Badiou— pero los postula más bien como triangulación entre filosofía, teatro y política, aunque deja constancia de algunos *riesgos* en la reanudación entre estos tres componentes. Dalmasso historiza de qué manera Badiou deja en claro que el arte del teatro nunca tuvo un lugar privilegiado en la filosofía moderna y contemporánea, prácticamente desde que

Nietzsche denunciara la actividad como “simulacro plebeyo”. Para Badiou, según postula Dalmasso, las relaciones entre teatro y filosofía son ciertamente tensas y paradójicas, pero a su vez *decisivas*. Siguiendo la metáfora militar el dramaturgo es “el lugarteniente del filósofo” (que Badiou utiliza en la addenda a *Rhapsodie pour le théâtre*), el filósofo cumpliría el rol de estratega, el dramaturgo su contralor y la política el accionar de los soldados rasos y sus figuras derivadas: peones, trabajadores, obreros, esclavos, migrantes u hombres de a pie. Este “triumvirato” (lugarteniente-estratega-contralor) postula también otras articulaciones en torno a los pensadores que, según Dalmasso, influyen de forma más que pregnante en Badiou: la nómina incluye los nombres de Louis Althusser, Jacques Lacan y Jean-Paul Sartre, a quienes considera los maestros generadores de su pensamiento. Mallarmé y Brecht ocupan, en cambio, el eminente rango de interlocutores.

Las referencias al poeta simbolista —en especial a su poema dramático *Igitur*— funcionan como puente entre la filosofía de Badiou y su teoría teatral. Mallarmé será el dador fundamental de las relaciones entre la teoría teatral y la teoría del acontecimiento, a partir del uso y las apropiaciones que Badiou ejecuta en tono al problema de la representabilidad del acontecimiento, la relación entre teatro y “completamiento” o, también, las dificultades para poner en escena la idea. Badiou acuña para sí el principio expresado por el autor de *L'après-midi d'un faune*: el teatro crea siempre un *presente colectivo*.

La tesis de Dalmasso tiene por propósito señalar de qué modos el teatro “provides a fertile soil” (DALMASSO; 2011, 8) para estudiar procesos de subjetivación y ver de qué manera esa subjetivación *actúa*. El teatro es un territorio especular —acaso el más fragante— para ilustrar las potencias y/o los límites de la emancipación colectiva. En el sistema de Badiou, el teatro podría ser considerado una

condición de esa subjetivación colectiva. Su hipótesis de máxima considera que el teatro le provee un espacio inmejorable de pensamiento donde desarrollar su teoría del sujeto. Tres elementos constitutivos son ampliamente reconocibles en esta teoría teatral: ser, verdad y sujeto. Dalmaso profundiza el estudio del rol del teatro en la filosofía de Badiou o, más precisamente, de qué modo su teoría teatral y sus piezas dan forma (“to shape”) a muchas de sus concepciones filosóficas. Para ello acuña el concepto de *transitorio* en relación al teatro del autor que nos convoca.

El teatro provee justamente un espacio momentáneo y acaso perecedero de subjetivación. Para Dalmaso, Badiou entiende el teatro como el lugar atravesado por la idea o el espacio que puede ser considerado como lugar de “ideación” donde la puesta en juego de toda su materialidad (todos los componentes del teatro) habilita, de manera singular, la sustanciación de una verdad. No habría una confrontación entre ser y acontecimiento, sino más bien la tenaz preeminencia del acontecimiento.

Su teatro es transitorio en dos niveles:

- 1) por un lado, sirve a modo de hilo conductor del pensamiento del filósofo francés;
- 2) por el otro, es un espacio inmejorable de ensayo y práctica de cambios políticos (DALMASSO; 2011, 22).

La materialidad del teatro y su concepto de idea-teatro se constituyen en los antidotos perfectos para prevenir malentendidos filosóficos. El par *idea y materia* domina sus teorizaciones, pero el teatro es —en definitiva y acaso justamente por su condición transitoria— el gran proveedor de “material” a la plasmación de la idea.

Por otra parte —y con sendos desarrollos en tres capítulos claves— Dalmaso sostiene que la dialéctica teatral en Badiou consiste en la puesta en tensión de tres

aspectos: “the Teatrical State, the Ethics of play and the Spectator-subject” (DALMASSO; 2011, 11). Sus análisis —si bien trabajan con escuetas menciones a piezas de la denominada *Tetralogía* de Ahmed— se ocupan más bien de las relaciones entre lo colectivo y lo político en las piezas tempranas de Badiou, *L'écharpe rouge* y *L'incident d'Antioche*, y sólo muy tangencialmente en *Citrouilles*, que abordamos en profundidad en la presente tesis.

Saccomano. Teatro y dialéctica

En octubre de 2012, el crítico Olivier Saccomano participó del Coloquio *Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine* que se realizó en la mítica *École Normale Supérieure* de la rue d'Ulm donde expuso su trabajo “Théâtre et dialectique. L'apport théorique d'Alain Badiou”. En esta comunicación, al plantear las relaciones entre Badiou y el teatro, su aporte teórico decisivo corresponde a la compleja relación entre teatro (como arte específico) y dialéctica (como categoría filosófica). El autor inicia su análisis con el estudio de los parentescos de Badiou con autores de sorprendente “vecindad” en la tríada Platón, Hegel y Brecht. En Platón la oposición fundamental estaría dada entre mimesis y dialéctica (como enfrentamiento irremontable entre dos distintos protocolos), en Hegel entre lírica y épica (como contradicción entre géneros) y en Brecht entre naturaleza y política (donde la representación distanciada —o contrapuesta— produce fenómenos de descolocación de la ideología dominante). Para el autor, Badiou es el único filósofo contemporáneo que produce una teoría teatral completa, principalmente condensada en su publicación de 1990: *Rhapsodie pour le théâtre*. Es en este texto que analizaremos debidamente, en otra instancia de nuestro trabajo, dónde sostiene Badiou su tesis central: el teatro es isomórfico a la política.

Las analogías entre la dialéctica teatral y la dialéctica política son evidentes: para Badiou, el teatro es una cuestión de Estado y el Estado su más natural

“decorado”. Esta relación es evidenciable ya desde las dinámicas de sostén atenienses en torno a los festivales que producían las tragedias áticas y continúa hasta nuestros días a través de los subsidios actuales a la actividad teatral: su magnitud temporal atraviesa toda la historia del teatro en Occidente. El teatro siempre, de alguna manera, está representando al Estado que lo financia o que lo acoge. Y asume, por su parte, lo que Saccomano denomina “trayectos de subjetivación ética de los ciudadanos (o espectadores)”. Al asignársele al teatro la representación del Estado, el teatro se vuelve *en retour* como la mayor y más “natural” fuerza para representarlo. En tanto el Estado “ordena” la visibilidad del teatro, el teatro se obliga, por todos sus medios, a poner en “estado de mostración” las asignaciones que el Estado (y su poder) le tiene reservadas. El motivo, que muy felizmente utiliza Saccomano, corresponde al procedimiento de la *mise en miroir*. Como ocurre en *Hamlet*; en vez de optar por la acusación directa del crimen de su padre, el “príncipe” subvenciona una *mise en scène* pública del *asesinato* que desea dar a conocer.

Sacchi: El teatro como forma que piensa

El reciente trabajo de Annalisa Sacchi, publicado en 2013, “Il teatro come forma chi pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica” no elude la referencia a la escena platónica de la caverna y al prejuicio antiteatral que atraviesa así, desde sus orígenes occidentales, la historia del teatro. Pero Sacchi coloca el fenómeno antiteatral, por un lado, bajo la categoría de teatro postdramático postulada por Hans-Thies Lehmann ya en 1999²⁹ y, por el otro, remonta su estudio a las equívocas relaciones en torno al arte escénica presentes en Nietzsche y Adorno: más allá del interés del primero por la tragedia y la obra de Wagner, y, del segundo por su conocimiento crítico de gran solidez además de su

²⁹ Véase LEHMAN, H-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.

confesa admiración por la obra de Beckett. El concepto de *tensión* que Sacchi aborda corresponde –primero en Nietzsche y más tarde en Adorno– a una acusación a la teatralidad entendida como crítica a la mimesis, a la “teatrocracia” o a cualquier de los “degeneramientos” artísticos a los que el teatro, en su promiscuidad genérica, “se presta”. En Badiou, la crítica italiana reconoce que el teatro emerge ya no como un instrumento de pensamiento sino como pensamiento en sí, “forma que piensa” o “linguaggio chi parla la sua lingua, lingua straniera rispetto a quella di tutte le altre arti” (SACCHI; 2013, 61). El teatro como acontecimiento de pensamiento produce ideas en la eficaz articulación de sus componentes, pero el teatro nunca es ni el texto escrito –en lo que éste tiene de cénit ontológico– ni tampoco la mera realización de una idealidad, sino más bien un acontecimiento material que en su ejecución *completa una idea siempre incompleta*. De acuerdo con los postulados de Badiou, el teatro pone en escena una idea que sólo prueba su validez en el momento de la representación.

Relevamiento de entrevistas recientes a Alain Badiou en las que se expide sobre cuestiones relacionadas a su teoría y práctica teatrales

Un conjunto de entrevistas a Alain Badiou a cargo de especialistas en su teoría teatral constituye un corpus esencial donde poder clarificar aspectos de sus ideas sobre el teatro. Estas *piezas orales* parecen subrayar, en su inmediatez, aspectos nucleares de su teoría y conforman en sí mismas instrumentos donde reconocer el estado de la cuestión y los componentes centrales de sus teorizaciones sobre el fenómeno dramático y su relación con la filosofía y su propia obra de pensamiento. En adhesión a los trabajos críticos sobre la teoría de Badiou, este corpus –en un arco temporal que se extiende desde 2007 hasta 2013; la última, a propósito de la edición de su reciente *Éloge du Théâtre*– nos ofrece otra instancia crítica en la que resaltaremos

concepciones, problemas y ejemplos de interés para el propósito de nuestra tesis y de los textos (*Ranas* y *Citrouilles*) por ella abordados.

During. Un teatro de la operación

En conversación con el filósofo Elie During, Badiou deja en claro, una vez más, el origen griego de la “interdependencia” entre teatro y Estado. En la Grecia antigua el teatro, según Badiou o bien era un “instrumento político” o bien cumplía una de las funciones inherentes a ese Estado que lo generaba: “Pagar representaciones teatrales era una obligación para los ciudadanos ricos, una suerte de impuesto. De ahí la idea tenaz de que el teatro tiene una función política, democrática, revolucionaria incluso” (DURING; 2007, 22). El teatro, en definición de Badiou, es una “mediación” de carácter político entre el Estado y una “multitud reunida”. La doble circulación entre poder y multitud le aporta una innegable condición ambigua. De su origen griego Badiou pasará a evocar las subvenciones que en el *Grand Siècle* Luis XIV ejecutó al financiar las “audacias materialistas de Molière”.

A propósito de manifestaciones recientes sobre “la abolición de la escena” y el advenimiento de un nuevo espectador —más cercano al universo de la performance—, Badiou considera que este cambio formal es parte de los fenómenos de experimentación del teatro sin anular su ambigua esencia: “El teatro es arte y el arte es para siempre un lugar compartido entre la subversión y la institución, entre la pasividad contemplativa y la ruptura activa, entre el Estado y la multitud, entre la creación y el mercado. Una obra importante hace que las fronteras se desplacen, pero no puede abolirlas”, responde Badiou a During. (DURING; 2007, 22). A la pregunta sobre la posibilidad de un “teatro sin teatro” —o desligado de sus dispositivos de representación— Badiou determina que hay teatro si la representación incluye “cuerpos y lenguajes”, siempre en presencia de un público, haya o no dispositivo

escénico. Toda la parafernalia teatral que opera en escena es siempre del registro del cuerpo o del lenguaje, o extensiones de estos dos registros. Violencia, desnudez o sexo no hablan sino del cuerpo, así como músicas o visualizaciones no indican sino la presencia de *lenguajes*. Estos elementos son —en palabras del dramaturgo francés— señaladores de “instancias ideológicas” que ponen el foco sobre la fragilidad de los cuerpos o sobre los límites —cada vez más difusos— entre público y privado, pero son siempre reflejos más de una contemporaneidad que de una transformación discursiva de lo teatral. A la mutación formal Badiou le reclamará la adhesión a un carácter didáctico de estirpe brechtiana en la contemporaneidad o de estirpe aristofánica en su fuente ática. En la panoplia de profusas definiciones sobre teatro que atraviesan sus obras y sus propios trabajos críticos, Badiou agrega que el teatro es —de todas las artes— la más compleja en relación a su materialidad: nunca inmutable, nunca cerrada, pero tampoco infinita.

Como el presente de la Idea “se ve experimentado por la presencia del público”, el teatro es esa forma artística que establece una “relación inmediata” entre tiempo (el presente) y espacio (entendido como la presencia de una multitud en un lugar). El tratamiento de esta forma corresponde a la noción de un *acto compartido*, donde debería volverse indistinta la relación entre “el tiempo de la idea y el espacio de la multitud”.

Las *performances* más radicales de nuestra actual contemporaneidad expresan una idea de “no arte”, de corte romántico, donde la vida por sí misma se impone. Frente al rechazo por el “encantamiento poético”, la *performance* ofrece el “don” de la insignificancia gestual. Badiou reconoce este estímulo, pero confiesa no compartir “sus poderes”: lo ordinario puede no liberar nada más que la propia denuncia de su vacuidad. La *performance* —mayormente anclada en la fenoménica del cuerpo— es, pues, la quimera de un “dar a ver” el acontecimiento. Sin embargo, otras

experimentaciones formales conducen al dilema respecto de si, con posterioridad al llamado “teatro de la representación”, le sucederá –si esto ya no ocurre– lo que Badiou denomina un “teatro de la operación”.

El verdadero pasaje de registro del orden de la representación al orden de *operación* es un teatro de la muestra o un teatro de la construcción (o el proceso). Clausurado ya el “siglo del director de escena”, el futuro del teatro, según Badiou, se conduce a “una austera matemática teatral” (DURING; 2007, 24.)

La entrevista no soslaya en este caso la importancia de los aportes de Meyerhold.

Por su parte, la importancia del actor y de la construcción del personaje en Stanislavski se hace cargo de una temporalidad que, según Badiou, en Meyerhold opta por una mejor resolución de la “muestra artificial de un presente entendido como acción”. Artaud y Brecht son dos de las manifestaciones más fieles a ese “acontecimiento-Meyerhold”.

Respecto de las vertientes de participación del espectador, Badiou reconoce que el teatro ha oscilado siempre entre dos extremos: la orgía y el ritual: “O la farsa y la tragedia, Aristófanes y Esquilo”. Entre el *happening* (más cercano a nosotros) y la contemplación de la ceremonia, la historia del teatro ha recorrido un extenso y profuso camino. Badiou señala: “Cuando Boileau nos dice eso de que en el saco ridículo en el que Scapin se envuelve, no reconoce al autor de *El misántropo*, nos está diciendo solamente que un genio como Molière circula libremente entre los dos extremos” (DURING; 2007, 24). La presencia abrumadora de experiencias de participación activa del público o la sobresaturación de las nuevas tecnologías — propias de esta fase “orgiástica”— no implican necesariamente para Badiou un cambio de paradigma, más bien introducen “nuevas libertades”, pero están al servicio de

un vitalismo del “puro devenir inmanente” (Deleuze), lejano a la meditación y a la expectación cautiva (pero a la vez pensante) de lo representado.

Este devenir “orgiástico” estaría también plasmado en la exhibición desatada del cuerpo o en su “deslocalización nómada”, como parte de la proyección artística de una ideología de nuestros tiempos. La dinámica entre cuerpo y tecnología —presente en la proliferación de lo maquínico o en el empleo de prótesis tecnológicas en escena: todas ‘tentaciones’ técnicas del fenómeno teatral— deben leerse como avatares del teatro entendido como “meditación pública sobre la relación o no relación entre el artificio y la vida” (DURING; 2007, 25). Toda la teoría teatral, según nos recuerda el dramaturgo francés, versa sobre este debate entre el órgano vivo y la “quimera metálica”. El actor es la interfaz de esta meditación. ¿El dilema? Mostrar u ocultar ese artificio. Naturalizarlo o denunciar que toda “naturaleza” es construcción. Badiou reformula así su famoso apotegma de que “sólo hay cuerpos y lenguajes” (salvo que hay verdades) por la variación: sólo *habría cuerpos y artefactos*; o para decirlo en términos filosóficos, sólo hay *physis y techne*. Es el “teatro sin teatro” quien ha optado por “naturalizar el artificio con medios nuevos, en las condiciones de la democracia invadida por la técnica” (DURING; 2007, 25).

Con interés particular en nuestra tesis, ante la pregunta acerca de por qué la comedia no ocupa un lugar mayor en el teatro contemporáneo, Badiou postula en términos políticos que “la comedia no es nada más que el presente incomparable de la igualdad, diría incluso del comunismo” (DURING; 2007, 27). La presencia de la comedia en toda la historia del teatro occidental, que atañe cuestiones en torno a personajes pobres, de jóvenes y de mujeres enfrentados al poder del dinero o del mandato paterno, lo lleva a interrogarse: “¿Cómo la comedia puede cumplir con su

función política (finalmente, el pueblo contra el Estado) si la forma de la intriga ha caducado? ¿Qué es una comedia sin intriga?” (DURING; 2007, 27).

Spitzer y Blanton. La matriz claudeliana y paulista en el teatro de Badiou

A propósito de la traducción al inglés de la segunda de sus obras teatrales, Badiou señaló —en una entrevista otorgada a Susan Spitzer, su traductora, y a Ward Blanton en el verano boreal de 2010— de qué manera una primera etapa de su producción se inscribe en un modelo —“copiado, pero en otra dirección”— de piezas del autor católico francés Paul Claudel (1868-1955).

Así como *L'écharpe rouge* —terminada en 1975— representó los intereses políticos de Badiou durante la década del 70, *L'incident d'Antioche* representó el pasaje a una cosmovisión acorde a la década de los 80. Pero ese pasaje —entre lo que el autor denomina los ‘Años Rojos’ y los ‘Años Negros’— significó gran cantidad de cambios y modificaciones referidas a la cuestión política y social no sólo en Francia sino en el mundo entero. En la segunda de las piezas, inspirada también en Claudel, san Pablo muta en personaje femenino (Paula) al encarnar la búsqueda de una nueva política. Esta pieza denuncia, a su vez, el fin de un ciclo o más bien la clausura de una particular manera de entender el campo político, tal como fue conocido y entendido durante gran parte de la pasada centuria.

L'écharpe rouge (*romanopéra*) dramatiza, de manera histórica, la victoria de la revolución en un modo afirmativo, acorde a los principios del marxismo ortodoxo y a partir del cumplimiento de un plan revolucionario de corte épico. El nuevo sujeto político que la obra postula corresponde más al modelo revolucionario clásico acorde a imaginерías heroicas y/o sacrificiales. En el centro de su problemática, *L'écharpe rouge* vuelve dramática —al poner en escena el debate en el medio de la acción revolucionaria— la cuestión organizacional del Partido —“church of revolution”—,

en sentido totalmente leninista: “in any case the subject of the play is the relationship between personal subjectivity and revolutionary movement” (SPITZER; 2010, 2).

La pieza está basada en la obra de Claudel, *El zapato de raso* (*Le Soulier de satin*, 1919).

L'incident d'Antioche, retoma, de alguna manera, la cuestión “eclesial” del Partido, pero en sentido negativo; en parte porque la pieza le otorga un mayor relieve a la representación de las clases populares que al funcionamiento al interior del Partido-iglesia. La elección del modelo claudeliano —cuya figura ocupa uno de los términos del *agón* culminante de *Citrouilles*, que toma por modelo el enfrentamiento final en *Ranas* de Aristófanes— corresponde a un escritor que Badiou tilda, sin más, de reaccionario por su condición católica, su pertenencia a la Academia Francesa de Letras y sus dudosas relaciones con la política debido a sus múltiples compromisos como diplomático.

Para Badiou, Paul Claudel no es un escritor clásico en el marco de la tradición francesa sino un escritor modernista, que ha tomado, muchas veces a través de procedimientos barrocos, el marco de la fe para responder a la pregunta esencial de *cómo ser un nuevo hombre religioso*. La cuestión central que Badiou debate en torno a Claudel es —en términos casi de un “jansenista problemático”— de qué modo aceptar la gracia como “pura proposición”. Badiou define —e interesa particularmente por el contraste entre *Citrouilles* y *Ranas* que es motivo de nuestro trabajo— el método de asunción del modelo de las piezas claudelianas, en términos de “to take a play which exists and to write something from this play but in another direction” (SPITZER; 2010, 3).

En *L'incident* Badiou reconoce que su intención fue tomar otra obra de Claudel —seguir de cerca su construcción— y torcer su significación en función de sus

propios intereses ideológicos y dramáticos; en este sentido la cuestión religiosa que está en el centro de la dramaturgia claudeliana vira al problema de la “aventura política” y sus connotaciones existenciales.

A su vez, no sólo en sus aspectos temáticos y/ de estructura dramática Badiou considera de importancia la obra de Claudel en su propia producción, también le reconoce la creación de una suerte de lenguaje nuevo dentro del teatro francés, un lenguaje pleno de imágenes cuya inmanencia expresa una relación distinta entre abstracción e imágenes, o más bien entre abstracción y lenguaje poético. Recordemos que la pieza de Badiou se basa —de manera más que notoria en el acto tercero, que finaliza en franca contraposición con su hipotexto— en la obra de Claudel *La ciudad* (*La Ville*, 1890).

Para Badiou, la figura del apóstol Pablo es esencial ya no para la construcción de la Iglesia sino para una nueva concepción del universalismo, tema al que el propio Badiou dedicará un trabajo monográfico en 1997. Pero en la visión y en el personaje femenino, la figura de Pablo excede al personaje de Paula ya que ésta no puede reducir la emancipación o la visión revolucionaria a una institución determinada, llámese ésta la Iglesia, el Partido o el Estado. Badiou retoma la pregunta de Claudel de por qué ir a la Iglesia, por el cuestionamiento en torno a: ¿por qué la Iglesia?

El modelo paulista le permite a Badiou abordar una vez más su noción central de acontecimiento: el comienzo de una verdad nunca es la estructura misma del hecho sino un acontecimiento, siempre del orden de lo no predecible, de aquello que prescinde del cálculo o muy poco factible de poder ser reducido a una determinada especificidad limitante: *El acontecimiento es ruptura*.

Luego de tal corte, un proceso de subjetivación será el encargado de organizar las consecuencias directas de esa ruptura en la creación de una nueva verdad.

Retomando hechos (del orden del acontecimiento) en la vida del apóstol Pablo trasladado ahora al personaje de Paula de *L'incident*, Badiou cree ver el resultado de una “new form of universalism” (SPITZER; 2010, 7). El punto nodal es la resurrección de Cristo que genera en Pablo la organización de sus “consecuencias” y los procesos de subjetivación en torno al acontecimiento en sí. La marca diferencial de esa construcción es que ese universalismo postule una *fe para todos*. En relación a las formas en que el mundo actual no logra, según Badiou, la construcción de un nuevo universalismo, el autor francés —que rechaza de plano las categorías de clase— reconoce de manera taxonómica que existen cuatro grupos capaces de generar un real cambio y que serán esos grupos —y sus “matemáticas combinaciones”— quienes están en posibilidad de producir o no “el *matema* de la revolución”.

Según su visión, los grupos son:

- 1) los jóvenes universitarios,
- 2) los jóvenes de las periferias o de los conglomerados suburbanos,
- 3) la masa de trabajadores que, ni ricos ni pobres, llevan adelante un trabajo duro, aunque muchas veces precarizado, y
- 4) los trabajadores venidos de otros países, los inmigrantes e indocumentados.

El síntoma de la más actual contemporaneidad es que la revuelta está siendo protagonizada por uno de esos grupos, pero el procedimiento de verdad de la política empieza cuando no queda circunscrita al orden de una revuelta sino justamente al momento en que dos, tres o cuatro componentes se conjugan para generar un movimiento.

La política es la construcción de un “nuevo grupo” (o nuevo universalismo) nunca reducible a ninguno de los cuatro consignados; la política debe ser la creadora de la *posibilidad de pasaje* entre dos grupos diferentes. El caso ejemplar es la combinación de universitarios y obreros —como en mayo del 68—, pues sólo la relación entre dos conglomerados se manifiesta el comienzo de la política, pero solamente la unión de los cuatro dará la posibilidad de la revolución.

Actualmente el problema es el pasaje “del dos al tres” y la escasa capacidad política —según Badiou— de crear (aunque más no sea) un pequeño enlace que permita una novedad en las organizaciones políticas. Para Badiou, el complejo *matema* político es el siguiente: 4 es el número del acontecimiento, 3 es el número de nuevas formas de organización política, 2 es el comienzo de la política y 1 el signo de la nada.

Panopoulos: el teatro del *canavas* y la reescritura

Más allá de los usos notorios de la ficción y de la metáfora en la escritura filosófica de Alain Badiou, Dimitra Panopoulos —que además de ser profesora de Filosofía Contemporánea en Paris VIII ha trabajado como productora asistente en las piezas teatrales de Alain Badiou que montó Christian Schiaretti en el *Centre Dramatique National de la Comédie de Reims*— señala que estas nociones —junto a otras como *comparación, imagen, ritmo y relato*— son, al interior del sistema filosófico de Badiou, “definiciones flotantes” que dejan muy en evidencia que, a pesar de la notable dimensión literaria de la filosofía del autor que nos convoca, pocas son las definiciones concretas en torno al concepto específico de literatura.

Ante este “cuestionamiento” de base, Badiou reconoce que, contrariamente a los usos singulares que tienen la poesía y el teatro en su filosofía, la literatura —un

concepto tardío (que, desde su óptica, corresponde más bien lo que entendemos como narrativa)³⁰ — no ocupa un estatus central en sus investigaciones.

El poema, muy por el contrario, es, sin más, para Badiou, el espacio de mayor concentración ontológica del acto literario. Badiou utiliza esta singularidad para generar, justamente, una conceptualización de lo literario al postular que “le littéraire serait cet effort de langue qui reste borné par le poème, mais n’entre pas dans le poème” (PANOPOULOS; 2012, 126). Cuando escribe novelas (o bien cuando ciertos pasajes de su teatro tienden a una vocación narrativa o “literaria”), Badiou reconoce confrontarse, casi directamente, con el elemento poemático como referente e interlocutor natural de la materia filosófica.

Badiou —que ha publicado un escrito en prosa y dos novelas: *Almagestes* (1964), *Portulans* (1967) y *Calme blocs ici-bas* (1997)— reconoce, a su vez, como matriz de sus textos tanto narrativos como teatrales, el uso del *canevas* (u obra de base) para su propia producción. De este modo, las piezas —o el esquema de éstas— sobre las que produjo su obra novelística y teatral comprende: *Le soulier de satin* de Paul Claudel para *L’écharpe rouge*, *La ville* —también de Claudel— para *L’incident d’Antioche*, *Les fourberies de Scapin* de Molière para *Abmed le subtil*, *Les Misérables* de Victor Hugo para *Almagestes*, *Ranas* de Aristófanes para *Les citronilles* —motivo de esta tesis— y usos (particularísimos) de la obra teatral *Les mains sales* de Jean-Paul Sartre para su texto filosófico *Logiques de mondes*.

El autor defiende el uso del modelo de base o *canevas* como técnica muy presente en una enorme cantidad de ejemplos tanto en el teatro clásico como en la literatura en general. Si en sus piezas tempranas buscó en el gran repertorio cristiano

³⁰ Para un interesante aporte sobre el concepto de literatura, en el sentido histórico del término tal como fue definida y usada en el curso de los dos siglos precedentes, véase el capítulo XI “Para una filosofía literaria”, en MACHEREY, P. (2003): *¿En qué piensa la literatura?*. Bogotá, Siglo del Hombre editores, pp. 275-286.

el disparador para un propio repertorio revolucionario o marxista, el dramaturgo reconoce que más tarde “J’ai ensuite eu l’idée d’un duo, une tragédie et une farce, comme faisaient les grecs avec une trilogie tragique et une comédie. J’ai écrit dans le même mouvement le *Abmed le subtil* et *L’incident d’Antioche*” (PANOPOULOS; 2012, 127).

Al comentar la utilización de este mismo procedimiento aplicado a un texto filosófico como *República* de Platón —reescrita por él de manera libre (o libérrima)—, Badiou nos ofrece su propia dinámica de reescritura. Un primer grado estaría dado por la traducción, entendida como tarea filosófica. En una segunda instancia —y aplicada a Platón o a su propia producción teatral— Badiou reconoce que esa “traducción” (en sentido amplio) debe tener un anclaje teatral, “parce que c’est un dialogue, le théâtre est tout près, et d’ailleurs comme vous le savez, on joue fréquemment Platon” (PANOPOULOS; 2012, 128). Su intención, lejos de “calcar” la teatralidad, intenta por el contrario “faire monter à la surface une théâtralité un peu cachée ou réduite, parce que quelquefois Platon se fatigue de la théâtralité” (PANOPOULOS; 2012, 128). En un tercer grado, Badiou revaloriza la importancia del sostenimiento del andamiaje temporal que toda pieza despliega y su paralelo o repetición en la nueva “fundición”. El cuarto grado está reservado a fenómenos y prácticas de “adecuación filosófica” de la pieza a su nueva vertiente. La última —y quinta instancia— comprende aspectos que denomina poemáticos: “Et le poème est là aussi, puisque Platon, qui passe son temps à faire des diatribes contre les poètes, passe son temps à le citer. J’ai retraduit à ma manière la totalité des citations, sans aucun égard à la tradition. Donc même la poésie est convoquée, elle constitue le cinquième niveau. Voilà en quel sens c’est une synthèse totale” (PANOPOULOS; 2012, 128). Estos trasvasamientos —que operan por grados y son de utilidad para estudiar la transposición de nuestra tesis en torno a *Ranas* (o el esquema de *Ranas*)

“vertido” en *Citrouilles*— implican en Badiou un reconocimiento de “la puissance langagière dont le poème, ou le théâtre ou le roman sont capables d’un cheminement philosophique déterminé” (PANOPOULOS; 2012, 128). De esta forma, la dinámica de reescritura en Badiou quedaría sintetizada en: 1) traducción, 2) anclaje teatral, 3) andamiaje temporal, 4) adecuación filosófica y 5) “aspiración” poemática a modo de síntesis total.

Quirot. Espectadores y un nuevo Aristófanes

A propósito de la edición 2013 del Festival de Avignon, la periodista y crítica Odile Quirot interrogó al dramaturgo a propósito de su último *opus* sobre teatro: el volumen de conversaciones con Nicolas Truong *Éloge du théâtre*, de muy reciente traducción en español (2015) y que será motivo de análisis en otros apartados de esta tesis. Deseamos destacar que en este libro el interlocutor de Badiou es quien animó por más de diez años, en el marco de ese importante festival francés, un ciclo de conferencias tituladas “Le Théâtre des Idées” y creó, a su vez, el llamado “Project Luciole” a partir del montaje teatral de textos filosóficos de una pléyade de pensadores como Benjamin, Adorno, Braudillard, Deleuze, Lyotard o el mismo Alain Badiou, entre otros.

Nos interesa recuperar de las opiniones vertidas por Badiou en esta entrevista dos cuestiones centrales: por un lado, su pensamiento en torno al rol del espectador en el teatro contemporáneo y por el otro, su trabajo reciente en torno a la producción de Aristófanes, de importancia para nuestro trabajo.

El autor francés indica como nuevo punto de partida la relación entre actor-espectador al movimiento teatral de posguerra bajo la directa influencia de Brecht. Y considera esa instancia epocal como un momento de fuerte fusión entre la política y el teatro donde el espectador se volvió un elemento central. Su postura, si bien clásica,

respecto de este tópico deja en claro que “Je suis pour la frontalité, l’adresse, et plutôt soupçonneux avec ceux qui utilisent une participation forcée du public, ou visent transformer le spectateur en acteur”. La tensión entre actor y espectador lo promueve a alentar nuevas formas de mediación, acaso más íntimas o que intenten fundar un nuevo modo de relacionarse, ligado al orden de la colectividad, pero pensado como “une idée du rassemblement”. El ideal del teatro —según Badiou— debería pendular entre el funcionamiento de dos niveles: una intensidad o emoción colectiva y una comunicación íntima; es la tarea del teatro, desde sus comienzos, superar esta división, que según su propia experiencia como espectador, se produce cuando un artista trabaja ese acercamiento al espectador desde una *lealtad artística* que no provoca la violencia de lo espectacular o “un effet de fascination brutal coagulant la masse des spectateurs uniquement dans le but qu’ils se lèvent en l’applaudissant”. La emoción colectiva no debería nunca ensordecer al público, sino mostrar más bien un estado del mundo y de los sentimientos que provoca distintas reacciones. El concepto de “lealtad artística” está ligado a la forma en que el artista elige dirigirse al espectador. Un aporte central en lo que podríamos llamar la política teatral de Badiou respecto del espectador —y muy presente en *Citrouilles* en torno a la preocupación del autor por todos aquellos que nunca han ido al teatro— tiene que ver con que ese direccionamiento implique una comunicación con la mayor cantidad posible de gente. Sin ceder en su “lealtad artística” y en tanto “art loyal”, el teatro debe funcionar en la mayor “composibilidad” del público y trabajando sobre convicciones que deberían ser compartidas por públicos amplios, nunca sobre determinados ni social ni afectivamente. Como el teatro está lejos, en muchos casos se dirige “à un public qui pourtant aime le théâtre sans le savoir”.

En relación a sus nuevos proyectos de escritura dramática, merced a un encargo de France-Culture y del TNP (Théâtre National Populaire) de Villeurbanne,

se le ofreció a Badiou una adaptación de *Las aves* de Aristófanes, pero el autor eludió el encargo por considerar a esta pieza ya motivo de numerosas adaptaciones; actualmente se encuentra en fase de producción de una obra que se basa en *Nubes*. Su argumento preliminar consiste en una entrevista que alguien le hace a Sócrates mediante la cual descubre que no se la está haciendo a una sola persona sino a tres. Esos tres Sócrates son en verdad tres grandes escritores griegos, dos que lo admiran (Jenofonte y Platón) y uno que le es hostil (Aristófanes). En el transcurso de la pieza, inspirada en textos de estos tres autores, los hostiles son más bien los dos que lo admiran. La pregunta central de este ejercicio teatral que tendrá de nuevo a Aristófanes como eje consiste en interrogar a la historia —y a la historia del pensamiento— respecto de la ambigüedad inherente a un personaje histórico visto a través del filtro de tres testigos diferentes.

Dado este estado de la cuestión a modo de introducción preliminar para el desarrollo de esta tesis sostenemos que: en PUCHNER reconocemos la importancia de la operación de resucitación de Platón y los efectos de una teoría antiteatral en Badiou con orígenes en el pensamiento y las obras tanto del poeta Mallarmé como de los dramaturgos Brecht y Beckett, como un recorrido insoslayable para comprender la obra de Badiou entendida más bien como una lectura no convencional de la historia del teatro; en NEVEAUX valoramos los modos en que el autor establece con minuciosidad la inclusión de Badiou dentro del teatro político, pero consideramos que la obra de Badiou, por su filiación filosófica, establece un más allá de los recorridos autorales del teatro político del siglo XX: Badiou representa un recorrido nuevo en las relaciones entre teatro y política y, a su vez, pensamos que es de gran utilidad para esta tesis la concepción de un “teatro de la hipótesis comunista”, muy apropiado para

la ampliación de público que promueve especialmente Badiou en la obra teatral que nos convoca; de FELTHAM retomaremos la noción de “grados de convergencia” entre autores como Meyerhold y su injerencia en la dinámica teatral de Badiou, aunque no compartamos enteramente los postulados que el crítico presenta salvo en la necesidad de la reimplantación de la *máscara*, tan fundamental para la comprensión profunda y global de *Citrouilles* a través del personaje de Ahmed; en DALMASSO valoramos la triangulación que el autor propone en torno del pensamiento y la praxis de Badiou como un proceso en tres términos (filosofía, política y teatro); por otra parte, la noción de “teatro transitorio” nos parece oportuna como hilo conductor entre el teatro y la filosofía de Badiou, en el que el teatro es modélico como ensayo de prueba de cambios y posibilidades políticas del público/pueblo, pero lamentamos que en su trabajo no haya profundizado en *Citrouilles* que, a nuestro parecer, es clave — como último eslabón (y coronación) de la tetralogía— para comprender cabalmente el propósito final de Badiou en la obra que clausura el ciclo con una densidad que intentaremos demostrar en esta tesis; de SACCOMANO rescatamos la noción de la dialéctica que une el teatro y la política, así como de SACHHI la noción de teatro en tanto forma que piensa o como “pensamiento en sí”, de gran esclarecimiento como amplio marco teórico de nuestras postulaciones; en cuanto a DURING, si bien al basarse en la palabra oral de Badiou en una singular entrevista no se profundiza lo suficiente, insistimos en la función política de la comedia, crucial para el pensamiento de Badiou lejos del abuso de las formas trágicas y pánicas del teatro contemporáneo y en un plano de “resucitación necesaria” de la forma comedia como modo ejemplar de comprensión de nuestro tiempo; de SPITZER y BLANTON rescatamos su aporte sobre la matriz claudeliana del teatro de Badiou, pero consideramos exiguo el estudio sobre *Citrouilles* cuya intervención performática de Claudel es fundamental en el agón final; en PANOPOULOS valoramos la abstracción de los fenómenos de reescritura

que registra a partir del teatro de Badiou, pero opinamos que no los agota, dado que muchos de ellos se muestran de manera ejemplar en *Citrouilles* y no aparecen desarrollados por la autora, aunque la noción de ‘modelo de base’ o *canevas* y de múltiples dinámicas de reescrituras serán retomadas por nosotros en nuestro análisis; en cuanto a QUIROT, si bien rescatamos la “composibilidad” del público y el hecho teatral, insistimos en que la inclusión de los Iniciados (al teatro) como parte metateatral de Badiou parece, como en este caso, haber sido soslayada y poco profundizada en general por la crítica que estudia la obra teatral de Badiou.

1.2 Propósito y planteo de la tesis: metateatro, intertextualidad y proyecto de traducción

Nos hemos propuesto problematizar el estudio de la versión contemporánea de Badiou de la comedia *Ranas* de Aristófanes en torno a tres categorías ya manifiestas en el título de nuestro trabajo: metateatro, reescritura y traducción.

El concepto de metateatro en los estudios teatrológicos responde a la acuñación hecha a comienzos de la década del sesenta por el crítico Lionel Abel³¹ (1910-2001), al describir el teatro dentro del teatro, pero refiriéndose (por extensión) a todos aquellos fenómenos teatrales que implican, en definitiva, un metalenguaje donde prima una mirada autorreferencial sobre el hecho teatral.³² Abel considera que, en autores como Calderón o Shakespeare, el recurso, en su sentido expandido, *determina* la condición dramática. La metateatralidad, también conocida en el mundo sajón con la denominación de *metaplay*, implica una condición autorreflexiva del

³¹ Dos son los estudios canónicos sobre el tema: ABEL, L. (1963): *Metatheatre. A new view of dramatic form*, NYC, Hill and Wang y HORNBY, R. (1986): *Drama, metadrama and perception*, London, Associated University Press.

³² Pocos años antes del señero trabajo de Abel, el crítico francés Roland Barthes, en un breve pero luminoso artículo (“Littérature et metalangage”), sentaba las bases de la diferencia entre lenguaje-objeto y metalenguaje, objeto y “régard sur cet objet” o “parole et parole de cet parole”, véase BARTHES, R. (1964): *Essais critiques*, Paris, Seuil, pp.106-107.

drama que desestabiliza los límites entre ficción y realidad; también es reconocible a partir de esta noción la impronta de una falla que altera la ilusión teatral o que, al verse duplicada, la refuerza y/o desestabiliza. En la expansión de los postulados metateatrales de Abel reconocemos: 1) el pacto al que el espectador adhiere: aquello que ocurra en la “arena” teatral es fingido; 2) el hecho de que dentro de la pieza teatral habrá lugar para otra pieza teatral, representada o vista en segundo grado, a modo de segunda dramatización o a la manera de los relatos enmarcados que reabsorben elementos fictivos; y 3) el supuesto de que el espectador reconocerá esa manifestación como un guiño que refuerza la empatía aristotélica, ya sea con la acción o con los personajes, dado que la obra enmarcada traslada su poder autorreferencial a la obra en su conjunto.³³ Todas estas categorías implican, en cualquier caso, un *ensanchamiento* del sistema sígnico.

Por su parte, Patrice Pavis define, en la década del ochenta, el metateatro, siempre a partir de la acuñación de Abel, como “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales”, liberando acaso el carácter restrictivo de ‘la obra dentro de la obra’ al expandirlo más bien a un género en sí mismo dentro del teatro (“Es suficiente con que la realidad descrita aparezca como ya teatralizada” (PAVIS; 1980, 309). Pavis reconoce una instancia metateatral: 1) cuando hay un (auto) reconocimiento de elementos dramáticos; 2) cuando lo representado haga señalamiento de aspectos de orden dramáticos o teatrales; para concluir por caracterizar el metateatro como 3) un antiteatro donde “la frontera entre la obra y la vida se esfuma” (PAVIS; 1980, 309) Retenemos para un posterior desarrollo de este aparatado la noción de “frontera”.

³³ Véase LARSON, C. (1989): “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación” en Centro Virtual Cervantes, pp. 1013-1019. cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_2_012.pdf Consultado el 23/12/2015.

A finales de la década del 80, el crítico Richard Hornby amplía el concepto de metateatro a una panoplia de cinco efectos (muy citados en los estudios teatrológicos) recurrentes y recidivos a lo largo de la vasta historia teatral de Occidente:

- 1) el teatro dentro del teatro,
- 2) el rito (oficio o ceremonia) como parte de la experiencia teatral o drama,
- 3) el rol de un personaje dentro de otro, o la asunción de roles a la luz de la mirada del espectador,
- 4) las referencias al mundo letrado o de la literatura, o bien referencias dirigidas a personas o temas de la vida real que el espectador puede reconocer,
- 5) alusiones o menciones de carácter directo o indirecto al mundo del teatro, o auto referencias (HORNBY; 1986, 32).

En muchos casos, destaca Hornby, es posible que varios de ellos se hagan presentes en una misma obra, o bien que la manifestación de uno de ellos conlleve la aparición de otro en forma concomitante, alterna y/o derivada.

Es reconocible en los escritos teatrológicos la distinción restrictiva de metateatro como teatro dentro del teatro y más expandida a la noción que desde finales de los ochenta se conoce como *metadrama*, más cercana a la rotura de la cuarta pared o a la interacción de cualquier tipo entre actores y audiencia, ya sea en el transcurso de la obra, en su inicio o final de la representación, como así también mediante cualquier procedimiento que altere la denominada “ilusión teatral”.

De estas coordenadas resaltamos, como ya lo hicimos en términos de *ensanchamiento sógnico* a partir de Abel, que cualquier tipo de manifestación metadramática implica una *ampliación de la autoconciencia dramática* tanto de los intérpretes como de los espectadores. El drama se vuelve así una expresión autoconsciente y metacognitiva de la representación y el teatro, un fenómeno eminentemente autoreflexivo muy presente ya en Aristófanes y replicado en Badiou. En cualquiera de los casos, metateatral o metadramático, se trata de un *desmantelamiento*

programado de la ilusión donde es esencial la participación activa (y cómplice) del espectador en la construcción de una escena *self conscious*.

Si bien hemos adherido en nuestro trabajo a la noción de metateatro por ser más reconocible en el ámbito de los estudios teatrales, aplicaremos en nuestro análisis de la versión contemporánea de *Ramas* de Alain Badiou algunas modalidades también del concepto de metalepsis postuladas por el crítico francés Gérard Genette,³⁴ que consideramos pertinentes y relativamente poco aplicadas al género dramático en la bibliografía consultada a los propósitos de esta tesis. Genette caracteriza como metalepsis³⁵ cualquier tipo de transgresión deliberada del “umbral de representación”. Esa transgresión narrativa o dramática es vista por el crítico en términos de “delito” o “infracción” a los códigos narrativos o dramáticos implícitos y consensuados con el lector/espectador que, por su parte, refuerzan la noción de ficcionalización en su acción de “hacerse cargo” de lo representado o de la representación en sí. A instancias del género dramático que nos convoca, Genette destaca que estos procedimientos metalépticos, a más de constituir las delicias del teatro barroco, permitieron en el siglo XX, por ejemplo a propósito de la obra de Pirandello, crear “obras de actores” o *comédies des comédiens* “en que los personajes diegéticos resultan ser actores que en algunas escenas encarnan personajes metadieгéticos” (GENETTE; 2004, 57). Esta expresión “comédie des comédiens”, declara Genette, tiene como antecedente preclaro –muy pertinente como antecedente en Badiou– la obra *Impromptu de Versailles* de Molière:

³⁴ GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

³⁵ Si bien Genette reconoce a la metalepsis como un caso peculiar de metonimia, el Diccionario Graduz de procedimientos literarios cita en la entrada referida a metalepsis el carácter proposicional de la metalepsis a diferencia de la metonimia que sería únicamente, siguiendo a Fontanier, un mero lexema. Véase DUPRIEZ, B. (1984), *Gradus. Les procédés littéraires* (Dictionnaire), Paris, Union générale des Éditions, pp. 284-285.

“La mayor parte de los personajes de esa obra son los miembros de su compañía (la “Troupe de Monsieur”) que ensayan, o más bien se preparan para improvisar y de hecho por eso improvisan ante nosotros un apuesta en abismo teatral cuyos papeles reparte Molière él mismo y La Grange como marqueses, Brécourt como “homme de qualité, Du Parc como marquesa “característica”, y demás. A partir de este momento, las réplicas del impromptu metadieético alternan con las réplicas del “ensayo”, o más bien ajuste colectivo: en el texto publicado, las primeras están marcadas con comillas que deben ser remplazadas en escena por tonos de voz y mímicas propias de los personajes encarnados. En este caso, la metalepsis radica en la alternancia de “roles” y en el modo en que “Molière” impersona el de Brécourt-caballero para indicar a Brécourt-actor el modo en que debe actuarlo” (GENETTE; 2004, 60-61).

Dado el quebrantamiento de la ilusión teatral, para Genette la metalepsis es la incrustación de un equívoco donde el espectador sorprendido o cómplice: 1) o bien “salta” un nivel de representación, 2) o bien acciona en términos de *acompañar* “el traspaso ilusorio de la frontera que los separa” (GENETTE; 2004, 59). Cualquier “brusca transición” del personaje al intérprete (como en el caso molieresco) o cualquier señalamiento de palabra, gestual o mímico al “público empírico” es considerada una transición metaléptica que no debería sorprender a un “espectador fogueado”. Nos interesa — a la luz de los usos del espectador en Badiou y Aristófanes— señalar esta incorporación del espectador que agrega una “competencia” más a la percepción de esta ambigüedad que el mismo Genette caracteriza, en términos tomados de Étienne Souriau, como “desdoblamiento ontológico” (GENETTE; 2004, 67).

Con el fin de caracterizar tanto el procedimiento del *quiproquo* entre Dioniso y Jantias en *Ranas*, como la presentificación del personaje de Reemplazo en la diégesis teatral compartida con Ahmed en *Citrouilles*, decimos con Genette que estos franqueos de los umbrales diegéticos o metadieéticos, tan caros a la problemática cómica, implican un vértigo metaléptico reconocible ya en Aristófanes y (mimado en múltiples niveles también) en la obra de Badiou, cuya función es el reforzamiento de

la ficcionalidad de lo dramatizado con la inclusión de múltiples señaladores metalépticos –dispersos a lo largo de las obras– que refuerzan el carácter metateatral (y autorreflexivo) del drama en su vertiente cómica. En un sentido de máxima, el propio teórico francés termina por considerar que toda ficción, sea cual sea su modalidad o régimen, “está impregnada por distintas metalepsis” (GENETTE; 2004, 154).

Partiendo de la base que la reescritura es una práctica ya presente en la antigüedad clásica, estudiaremos *Citrouilles* como una “adaptación contemporánea” mediante la cual Badiou “adapta” a nuestra contemporaneidad *Ranas* de Aristófanes. Entendemos, de la misma forma en que era extendido este concepto en la antigüedad clásica, que la originalidad no era tanto una cuestión temática (dado que la totalidad de los asuntos eran tomados de la mitología) sino más bien remática, es decir, del orden del tratamiento dado a un determinado material. En este sentido nos remitimos a la dicotomía tema/rema de Genette entendiendo los contenidos temáticos como relativos al contenido del texto y remáticos como relativos al carácter del propio texto.³⁶ En primera instancia queremos dejar sentada la dificultad de definir el tipo de procedimiento que pone en funcionamiento Badiou en relación a su modelo aristofánico, dado que nos ha hecho vacilar respecto de qué término adoptar para determinar el conjunto de procedimientos emprendidos por el autor francés respecto del comediógrafo griego. El término ‘reescritura’ contribuía mejor, en primera instancia, a clasificar y permitir pensar las relaciones entre textos, pero el propio Badiou en el prefacio a la tetralogía definió sin más como “adaptación contemporánea” al trabajo emprendido sobre *Ranas* (TA, 209, 17). La adición de “contemporánea” agregado al término ‘adaptación’ libera –según creemos entender–

³⁶ Véase el capítulo “Argumento” en GENETTE, G. (1993): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, p.7.

de rémoras donde la mera palabra ‘adaptación’ (o ‘versión’) fijaba relaciones con el original en muchos casos disociados del elemento temporal, es decir, del “anclaje” con el propio tiempo que Badiou quiso darle de manera preeminente como propósito a su tarea dramaturgica en *Citrouilles*. Nos interesa caracterizar, por su parte, que, ese concepto de ‘contemporaneidad’ adherido a la adaptación, implica en Badiou también un posicionamiento o modo acaso de ‘retraducir a Aristófanes’ a nuestro tiempo, no necesariamente como una mera adaptación de la obra.

Entendiendo por reescritura toda operación que consiste en transponer un texto A a un texto B, cualquiera sea la diferencia que puede establecerse entre esos textos ya sea en cuanto a la expresión, al contenido o a la función y, reconociendo también, como instancias adyacentes a la reescritura, aquellos fenómenos que Antoine Compagnon³⁷ designa como prácticas de «seconde main» (es decir: copia, alusión, cita, plagio, pastiche, parodia, imitación, traducción, corrección) nos proponemos, en este proyecto, basándonos en las estrategias de actualización con que Badiou adapta de manera contemporánea el texto de *Ranas* de Aristófanes a la escritura de su pieza teatral *Citrouilles*, estudiar de qué modo estarían presentes, en la reescritura y en la trasposición textual, prácticas de modificación, alteración o *trufado* de citas u otros fenómenos metaliterarios no sólo del autor griego sino de los dramaturgos enfrentados en el *agón* de su pieza (Claudel *vs.* Brecht), siguiendo el modelo aristofánico que enfrenta, cita (y trastoca) textos tanto de Eurípides como de Esquilo en *Ranas* del comediógrafo griego.

El propio Badiou responde, en una entrevista realizada por la *Comédie de Reims* sobre su dinámica de calcar comedias antiguas y célebres tanto en *Abmed le Subtil* como en *Citrouilles*:

³⁷ COMPAGNON, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 540.

“Ma première réponse sera extrêmement simple. J'ai toujours été frappé par l'extraordinaire liberté avec laquelle nos grands dramaturges réécrivaient les tragédies grecques, volaient une comédie espagnole quelquefois quasi littéralement et comment tout cela donnait finalement des oeuvres absolument singulières, absolument uniques, bien que l'on puisse repérer les emprunts. Très tôt j'ai eu l'idée qu'au théâtre, là je parle vraiment du théâtre comme art, qu'au théâtre la force théâtrale et la force artistique ne sont pas forcément, ni même principalement attachées à l'invention du canevas, de l'intrigue, de la situation. Je soutiendrais volontiers la thèse qu'en réalité il y a un petit nombre de ressorts théâtraux, comme un stock si je puis dire, constitué assez tôt où l'on a pleine liberté d'y puiser. Naturellement, dans ce stock, on en prend les formes les plus abouties, celles qui déjà ont raffiné le matériau primitif, et à partir de là on invente, mais on invente sur un code, sur une trame, qui ont fait leurs preuves. Ça, c'est le premier élément. Plus profondément je pense que cela tient aussi à l'idée que je me fais de la situation du théâtre aujourd'hui et de son rapport à sa propre histoire. Nous connaissons tous cette vision du théâtre contemporain selon laquelle il serait dans une situation unique, pathétique, un peu mortifère. L'idée que le théâtre serait dans la difficulté de son être, dans le tremblement de sa propre existence, entraînant la pensée qu'il est désormais entièrement coupé de sa tradition. Il est assez curieux de noter que dans la vie du théâtre aujourd'hui se côtoient, d'une façon assez paradoxale, une constante insistance à remonter les grandes pièces classiques, à en donner des mises en scène nouvelles, fastueuses ou inventives et une création contemporaine où la conviction générale est qu'écrire un texte de théâtre est quasi impossible, à tel point que, soit on a recours à des matériaux non théâtraux, soit on considère que les règles générales de l'écriture théâtrale sont obsolètes. Je suis frappé de ce côtoiement, que l'on repère aussi dans d'autres arts, entre d'un côté une tendance au musée, à la visite guidée des grands trésors du passé, et de l'autre une création contemporaine qui cultiverait un côté un peu exsangue, cul de sac, fin du monde. Ce n'est pas ma vision des choses tout simplement. En tout cas si telle était la réalité j'en serais très triste, et je désire penser que ce n'est pas comme ça! Je suis soucieux que le théâtre construise sa propre modernité dans un rapport à son passé et que ce rapport soit affirmatif. Être dans la conviction que le théâtre aujourd'hui peut soutenir le défi de son propre passé. Vous comprendrez alors qu'un des artifices techniques est, pour moi, de se mesurer aux grandes pièces du passé en voyant quelle inscription contemporaine on peut réaliser à partir d'elles. Je tiens à préciser que je ne vois pas du tout là-dedans une méthode universelle, je ne considère pas du tout que ce soit une obligation loin de là: mais peut-on soutenir ce défi? Par ce que j'entends souvent, il ne semble pas du tout aller de soi de reprendre les pièces anciennes. Et voilà précisément ce qui m'intéresse: savoir si c'est possible. Enfin la dernière raison est celle du comique, de la comédie contemporaine, à laquelle je suis fort attaché. Est-elle possible en n'abandonnant pas cette grande vocation du comique qui est de produire des types, d'essayer d'inscrire sur la scène quelque chose qui fonctionne comme des

figures repérables du monde contemporain et en même temps doctées de leur histoire de théâtre?³⁸

Por su parte, dentro de las dinámicas de lo que Gérard Genette³⁹ denomina “el paratexto”, el título de la obra que nos ocupa —y la dinámica, entonces, de «intertitularidad» en tanto evidencia de plagios, préstamos o influencia (de otros títulos)— estarían problematizando especularmente esa adaptación. En nuestro trabajo de reconocimiento de la adaptación y de traducción al español rioplatense, la elección del título propuesto como *Las calabazas* esconde, por su parte, una referencia que nos remite —junto con las sátiras de Luciano de Samósata— al único ejemplo de la sátira menipea latina: nos referimos a la obra *Apocolocyntosis divi Claudii*, sátira política contra el emperador Claudio atribuida a Séneca. Acaso el título original y nuestra decisión de traducción impliquen una deuda con la voz griega (*apokolokyntosis*) que vendría a significar la conversión de una cabeza humana en calabaza, sin contar el registro cómico y las posibles semejanzas en torno al derrotero que emprende la figura de Claudio, su muerte, su ascenso y juicio en los Cielos y su posterior caída al Hades, escenario también en el que se desarrolla la pieza de Badiou. Como señala Spang, “el título no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y otros co-textos desempeñando así una función doble”⁴⁰.

Más allá de los problemas de traducción que la obra teatral de Badiou estaría presentando en torno a los variados procedimientos de reescritura, una visión más abarcadora del concepto de traducción nos permitiría reconocer que prácticamente todo el conjunto de la obra teatral del filósofo francés es, ya en sí misma, una

³⁸ Entrevista otorgada por Alain Badiou al departamento de prensa y difusión de la Comédie de Reims: *Dossier de spectacle de Le Théâtre de la Place*. Centre Dramatique de la Communauté française, octubre de 1998, p. 7. www.biloxi48.be/telecharger/_fichier.php?f...pdf

³⁹ GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*, Paris, Seuil, p. 54.

⁴⁰ SPANG, K. (1986) “Aproximación semiótica al título literario”, en *Investigaciones semióticas*, I, CISIC, p. 541.

“traducción”, teniendo en cuenta que sus obras se (re)escribirían mediante sofisticadas operaciones de transformación intertextual. En el caso de *Citrouilles* su relación más directa estaría dada con la denominada Comedia Antigua griega, pero nuestra intención consiste en ahondar las relaciones intertextuales con el fin de reconocer qué préstamos ha tomado el autor de fuentes tan variadas de la historia teatral como la comedia y el drama griegos, la farsa medieval, prácticas y personajes de la *Commedia dell’Arte*, la comedia clásica molieresca, el teatro de Paul Claudel, los usos de la máscara y el desdoblamiento del teatro pirandelliano, el distanciamiento y el teatro épico didáctico de Brecht, el teatro de Beckett en su faz ‘clownesca’, o el teatro político y de ideas de Sartre, entre los más reconocibles.

Nuestro interés se centrará en los modos en que ese múltiple y complejo legado teatral de Occidente, en su conjunto, aparece en *Citrouilles* como reescritura y traducción de *Ranas*: el propio autor confiesa, insistimos, que su intención consistió en una adaptación “en la que el duelo entre Esquilo y Eurípides sería reemplazado por una confrontación entre Brecht y Claudel, Pirandello haría el rol de Sófocles y se volvería a encontrar a Ahmed que, como el esclavo Jantias en Aristófanes, guiaría al infierno no a Dioniso sino a Madame Pompestan, transformada para esa circunstancia en Ministro de Cultura” (TA; 2009, 17).

1.3 *Ranas* y *Citrouilles*: periodización y actualidad

Ranas fue representada con el nombre de Filónida —amigo actor de Aristófanes— en las Leneas —fiestas que se celebraban a fines de enero— bajo el arcontado de Callias, en el invierno griego del 405 a. C. La pieza obtuvo el primer premio compartiendo el podio con *Musas* de Frínico (segundo lugar) y *Cleofón* de Platón el Cómico (tercero). Fue tal la repercusión que tuvo la pieza ganadora de Aristófanes que es la única —entre las obras que han sobrevivido de la tradición

teatral ática— en contar con una segunda representación. Su estructura particularísima contiene una parábasis de fuerte compromiso político que divide (y a la vez enlaza) la *katábasis* de Dioniso y el gran *agón* de confrontación entre los tragediógrafos Esquilo y Eurípides.

Las condiciones políticas en que Aristófanes escribió la obra y su posterior representación contribuyen a periodizar su aparición y efecto, cuya estela llega hasta nuestros días con una actualidad flagrante no sólo en la reescritura de *Ranas* que Badiou emprende en *Citrouilles* y que es motivo de esta tesis, sino también como una pieza que consideramos merecería un lugar más preeminente como un antecedente fundacional de la crítica literaria. *Ranas* —hipotetizamos— es una apuesta precisa por parte de Badiou de restituir la forma comedia en su versión aristofánica en un lugar central de debate en torno no sólo a las relaciones entre teatro y Estado, teatro y público, y, teatro y política, sino también como un modo de releer —y traer a la actualidad— la obra impar y la escritura política y teatral de Aristófanes.⁴¹

Los cinco años de sucesos políticos previos a la escritura de *Ranas* y la modificación del paisaje teatral e intelectual de Atenas se vuelven fundamentales para comprender el encuadre político (y literario, en franca simbiosis) con el que la obra “dialoga”. La denominada “crisis de los cuatro gobiernos” fue el detonante de una decadencia moral e intelectual de Atenas que Aristófanes pretende restaurar con el regreso a la vida del poeta que sea capaz de reavivar el alma cívica de los atenienses.⁴²

⁴¹ “Siglos más tarde. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, añadiría un detalle más a “La Historia”: Eurípides es el responsable de aniquilar el género porque introdujo el racionalismo socrático que era totalmente ajeno a la escena de lo trágico. *Las ranas*, *La Poética* y *El nacimiento de la tragedia* han tenido una enorme influencia sobre nuestra percepción de la historia y la esencia de la tragedia”, en SCODEL, R. (2014): *La tragedia griega. Una introducción*. México, FCE, p. 40.

⁴² “In no other play did Aristophanes insist so firmly on his conception of the poet’s proper function in society; in no other play did he endeavour so earnestly to fulfill it”, véase la breve

La vieja democracia dio lugar a la facción oligarca conocida como el Consejo de los Cuatrocientos, previa a la revolución oligárquica del 9 de junio de 411 a.C., durante la llamada Guerra de Decelia, última fase de la Guerra del Peloponeso iniciada en el año 431 a.C. Los Cuatrocientos instalaron durante los cuatro meses y medio en el poder —de mayo a septiembre de 411 a.C.— el gobierno del terror. El golpe de Estado, fruto de una decadente democracia, tuvo su germen en el *affaire* y escándalo religioso de las mutilaciones de los Hermocópidas y sucesivas parodias de los misterios de Eleusis,⁴³ más que presentes a través del Coro de Iniciados en la obra que nos ocupa.

Los Cuatrocientos fueron reemplazados por la denominada constitución de los Cinco Mil que, según Tucídides, comprendía una sabia combinación de democracia y oligarquía. Este “experimento” político dura menos aún que el de los Cuatrocientos y Atenas vuelve rápidamente al antiguo régimen, pero con espíritu de disgregación y fuerte debilitamiento de su poder militar: las ciudades aliadas se desacoplan cada vez más de Atenas y la necesidad de un líder militar es acuciante.

La figura neurálgica de Alcibíades, el general y estratega ateniense — determinante hacia el final del *agón* entre Esquilo y Eurípides en *Ranas*—, disgustado con los lacedemonios, cobra nueva dimensión en sus aspiraciones por regresar a Atenas a causa del impacto que producen sus encadenadas victorias en la batalla de Cícico (410 a.C.), el asedio de Calcedón (409 a.C.) y el sitio de Bizancio. Pero, a poco de regresado —y aunque había sido nombrado con la suma del poder político y militar—, debido a la estrepitosa derrota de Notio, fue obligado a exiliarse

y notable “Introductory note to the Frogs” a cargo de David Barret en ARISTOPHANES (1964), *The Wasps. The poet and the women. The Frogs*. London, Penguin, p.149.

⁴³ Véase “Los misterios de Eleusis”, en MATYSZAK, P. (2013): *La antigua Atenas*. Madrid, Akal, pp. 97-101.

nuevamente, de modo que se refugia en Tracia y vuelve a dejar en gran debilidad la gloria ateniense.

Ante la necesidad de equipar nuevamente una flota prometedora, Atenas promete el derecho de ciudadanía a los esclavos y a todos aquellos metecos que se alistaran como soldados. Con tropas inexpertas, Atenas se bate contra Esparta en las islas Arginusas en el 406 a.C. La victoria —muy celebrada en Atenas— se vio empañada por acción de la naturaleza: una tormenta impidió el rescate de los heridos y sobrevivientes de los veinticinco trirremes hundidos o averiados, sin contar un sinnúmero de ahogados, hecho que sublevó los ánimos atenienses y transformó el triunfo en una hazaña pírrica: seis de los ocho generales que comandaban las tropas fueron juzgados y ejecutados.⁴⁴ Estas graves circunstancias y la batalla de Arginusas aparecen en *Ranas*, donde al esclavo Jantias se le impide subir a la barca de Caronte por no haber participado de la batalla y no ser, entonces, un *liberto*.

Poco tiempo después de la representación de *Ranas* se produjo la derrota final de la batalla de Egospótamos, enfrentamiento naval entre Atenas y Esparta en el marco de la guerra del Peloponeso, que produjo que Esparta —poderosa en tierra frente a una Atenas rica en los dominios del mar— condujese los designios de su enemiga, ocupando gran parte de las ricas rutas comerciales que Atenas había perdido de manera pasmosa y con ella una gran área de influencia geopolítica.

A esta “hecatombe” militar y política que el texto de *Ranas* “acusa” con asiduidad en sus versos plagados de referencias a políticos griegos (*onomastì komodéîn*) y a alusiones de todo tenor a las múltiples crisis atenienses se le agrega, en franca y estrecha relación, el ocaso de la gloria literaria griega: Eurípides muere en 406 a.C. y poco tiempo después fallece Sófocles. Aristófanes establece en *Ranas* un “parangón

⁴⁴ Véase el capítulo VIII “Los griegos en la guerra”, en KITTO, H. D. F. (1962): *Los griegos*. Buenos Aires, Eudeba, pp.188-208.

dramático” entre la caída del poder político y militar y la decadencia religiosa, moral y literaria de Atenas. En la pieza aristofánica las figuras contendientes del glorioso Esquilo —representante de la “época de oro” de la tragedia— y el sofista y experimental Eurípides se trasponen, en Badiou, en las figuras dramáticas contemporáneas de Paul Claudel y Bertold Brecht. La crisis ateniense muta en el desorden y la baja moral del entramado político francés en la figura de la ministra de cultura Madame Pompestan y su desconocimiento y vulgaridad ante el fenómeno teatral y su efecto cívico en la *polis*; por su parte, actualizando el *agón* a cuestiones inherentes al tratamiento crítico de la dramaturgia contemporánea del siglo XX, Badiou —a modo de mimesis del gran comediógrafo ático— encara en *Citrouilles* una relectura que —aun atravesando veinticuatro siglos— implica una interpretación actual sobre las relaciones entre política y literatura (tal como las entendemos desde la modernidad) que, acorde al paso del tiempo, parecen aún no haberse totalmente resuelto en la dinámica de las políticas culturales de nuestras sociedades occidentales contemporáneas también en crisis.

1.4 Breves presupuestos sobre la filosofía de Badiou.

Múltiples⁴⁵ son las etiquetas que intentan aprehender la compleja y sistemática filosofía⁴⁶ de Alain Badiou —teoría general del acontecimiento, comunismo de la

⁴⁵ Sobre cuestiones referidas a la multiplicidad de disciplinas que cruza la filosofía de Badiou, remitimos a la introducción de Gabriel Riera: “It is not by accident, therefore, that Badiou's work crosses a wide range of disciplines, including ontology, mathematics, topology, modern poetry, theater, film, psychoanalysis, and politics. His is a systematic philosophy that can be situated in the rational tradition inaugurated by Descartes and that responds to Plato's decision of "interrupting the poem," that is, of founding philosophy in mathematical conceptuality and reestablishing a free circulation between the nonphilosophical conditions: science, poetry, politics, and love. However, Badiou pushes this tradition to its limits, since he aims to link what exceeds the means of rational presentation, the event, to what is singular par excellence, the subject, and therefore to articulate the generic procedures through which universal truths are produced”, p.2, en RIERA, G. (2005) “Alain Badiou: the event of thinkings”, *Alain Badiou: philosophy and its conditions*. NYC, State University of New York Press, pp.2-19.

Idea, platonismo de lo múltiple, ontología matemática de lo múltiple puro, ontología transitoria, teoría del aparecer, dialéctica materialista de la verdad, teoría de la excepción inmanente, filosofía de la hipótesis comunista o filosofía de la igualdad del siglo XXI⁴⁷, entre otros—, que integra, según declara el propio autor, uno de los tres más grandes momentos filosóficos⁴⁸ de Occidente:

“Me gustaría sostener una tesis histórica y nacional: hubo o hay, según donde me ubique, un momento filosófico francés que se da en la segunda mitad del siglo XX y que puede compararse —guardando las proporciones— con los ejemplos dados precedentemente: el momento griego clásico y el idealismo alemán. Tomemos esta mitad del siglo XX: *El ser y la nada*, obra fundamental de Sartre, aparecida en 1943, y los últimos escritos de Deleuze, *¿Qué es la filosofía?*, que datan del inicio de los años noventa. Entre 1943 y el fin del siglo XX se desarrolla el momento filosófico francés: entre Sartre y Deleuze, podemos nombrar a Bachelard, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida, Lacan...yo mismo, quizá...veremos. Mi posición particular es la siguiente: si ha habido un momento filosófico francés, tal vez sea el último representante.”⁴⁹

Uno de los términos centrales de este pensamiento —acaso del “último representante” de la filosofía francesa actual— es la noción de acontecimiento que,

⁴⁶ Ha sido útil para la presente síntesis el trabajo de Leandro García Ponzo sobre la filosofía de Badiou: “Lo que viene a coronar el intento de Badiou es la exhibición de una filosofía sistemática, generada no tanto por el abordaje regular de temas insólitos como por el establecimiento positivo de un conjunto de piezas y mecanismos que funcionan para responder a problemas específicos. Su filosofía no se esparce sino que se concentra, se enclaustra, se endurece, y no porque le falte alcance o se vuelva obtusa para modificarse a sí misma, sino porque intenta responder de un golpe seco, en un registro unificado y en simultáneo, a las preguntas más urgentes de nuestro tiempo y a las más antiguas indagaciones metafísicas, pero además porque, lejos de desvincular, relaciona, induce la convergencia e incluye; explica mientras contiene”, en GARCIA PONZO, L. (2011): *Badiou. Una introducción*. Buenos Aires, Quadrata, p. 23.

⁴⁷ A los fines de esta síntesis ha sido de particular interés la introducción a la obra de Badiou a cargo del poeta y psicoanalista argentino Jorge Aleman de donde extrajimos algunas nociones que esclarecen la filosofía del autor francés: <http://documents.tips/documents/badiou-por-jorge-aleman.html>

⁴⁸ Badiou distingue un primer momento propio de la filosofía griega clásica, “entre Parménides y Aristóteles, entre el siglo V y el siglo III a. C”, que denomina el “momento filosófico creador”, 2) el momento del idealismo alemán, “entre Kant y Hegel, con Fichte y Schelling, de nuevo un momento filosófico excepcional, entre el fin del siglo XVIII y los albores del siglo XIX” y 3) el momento filosófico francés en la segunda mitad del siglo XX. Véase el capítulo “Panorama de la filosofía francesa contemporánea” que integra el volumen AA.VV. (2005): *Voces de la filosofía francesa contemporánea* Buenos Aires, Colihue, pp. 73-83.

⁴⁹ *Ibidem* p 73.

desde las primeras alusiones en su primer gran libro de 1982, *Teoría del Sujeto*,⁵⁰ se transforma y “evoluciona” hasta *Lógica de mundo* (2006)⁵¹ en sus postulaciones en torno a una fenomenología materialista, deudora de Louis Althusser⁵² pero también

⁵⁰ Para un punteo de la diversidad de las publicaciones de Alain Badiou, transcribimos la taxonomía bibliográfica emprendida por Carlos Guillermo Gómez y Marina Acosta hasta 2007: “a) Textos trabajados durante varios años, fruto de la discusión y la escritura paciente que podríamos decir son la columna vertebral del pensamiento badiouiano: *Teoría del sujeto*, *El ser y el acontecimiento* y *Lógicas de mundos*. Los tres son libros escritos con lenguaje matemático y tienen cambios en la posición sin dejar de pensar desde las matemáticas y el marxismo. b) Textos que reúnen ensayos publicados en revistas o conferencias luego publicadas. Estos textos tratarían sobre las condiciones de la filosofía tal y como lo expone por primera vez en su libro *El ser y el acontecimiento*. Para las condiciones en general (*Condiciones*), para el amor (únicamente dos ensayos: *La escena del dos* y *¿qué es el amor?*), para la intervención política (*Manual de metapolítica*), para el matema (*Breve tratado de ontología transitoria*) y por último tres para el poema (*Rapsodia por el teatro*, *Pequeño manual de inestética* e *Imágenes y palabras*, este último publicado únicamente en español). c) Textos que podemos denominar manifiestos políticos. Este tipo de libros es publicado a manera de intervención político-académica; son libros sencillos de leer, profundos y con una muy clara posición política respecto a un asunto político o intelectual. Aquí tenemos cuatro libros: *San Pablo: la fundación del universalismo* (sobre la fidelidad al acontecimiento), *¿Se puede pensar la política?* (contra el relajamiento del pensamiento político de los 80’s), *De un desastre oscuro* (haciendo un diagnóstico de la situación de los 80’s), *Manifiesto por la filosofía* (contra los que le pretendían dar acta de defunción a la filosofía –con las consecuencias políticas que ello supone– y por último *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal* (contra la moralización de la política que pretende sustituir a la política con la moral en un mundo denominado “postideológico”). La última forma de pensar la obra de Badiou es clasificando sus libros de la manera siguiente: a) Libros que recopilan ensayos (y a veces conferencias): *Condiciones*, *Escritos teóricos*, *Manual de metapolítica*, *Rapsodia por el teatro*, *Breve tratado de ontología transitoria* e *Imágenes y palabras*. b) Libros que reúnen artículos sobre política publicados en el periódico: *Circunstancias*, *La potencia de lo abierto* y *Filosofía del presente*. Estos artículos hablan sobre sucesos que ocurrían en su momento. c) Libros marxistas: *Teoría de la contradicción*, *El concepto de modelo*, *Sobre la ideología* y *El movimiento obrero contra el sindicalismo*. d) Libros fruto de sus seminarios: *El nombre y los nombres*, *El siglo y san Pablo: la fundación del universalismo*. e) Libros que tratan autores: *Deleuze: el clamor del ser*, *San Pablo: la fundación del universalismo*, *Jean Paul Sartre*, *Jean Borreil: la razón del otro* y *Beckett: el deseo infatigable*. f) Libros sistemáticos: *Teoría del sujeto*, *El ser y el acontecimiento* y *Lógicas de mundos*. g) Libros hechos de conferencias: *Reflexiones sobre nuestro tiempo* (publicado en Argentina pero fueron conferencias que dio en Brasil. (...)) h) Novelas, ópera, comedias y teatro: *Almagestes*, *Portulans*, *L’écharpe rouge*, *Ahmed le subtil*, *Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche*, *Les Citrouilles* y *Calme bloc ice-bas* (ninguno de ellos traducido a otro idioma)”. <http://www.reflexionesmarginales.com/pdf/19/Entrevistas/15.pdf>

⁵¹ La primera parte de la obra está dedicada a la denominada “lógica del aparecer” y la segunda a una análisis de las nuevas articulaciones entre la relación entre ser y acontecimiento.

⁵² En relación a las deudas con su maestro, Badiou recuerda: “Esta vecindad de la matemática y la filosofía es paradójica, dado que, más tarde, Althusser estigmatizará el formalismo como una desviación moderna típica en filosofía. A menudo me reprochaba lo que él llamaba mi “pitagorismo”, o sea el inciso, a sus ojos totalmente excesivo, de la matemática en mi propósito filosófico. Como, por lo general, suele ocurrir con las prescripciones del Maestro cuando el discípulo es duro de mollera, bueno pues, yo no haría desde entonces otra cosa que

—más lejanos en el tiempo— de Epicuro y Lucrecio.⁵³ Sin embargo, este materialismo, tal como plantea Fabien Tardy, está profundamente enraizado en una dimensión humana:

“Badiou es fiel a esta profunda comprensión de un materialismo que se supera siempre a sí mismo en su componente humano. Él prolonga esta comprensión, la amplifica, la eleva a un grado francamente insostenible. Así como su materialismo de las estructuras es estricto, matemático y lógico, de igual modo, la auto superación del materialismo es en él restallante. Su originalidad reside en que lleva los dos planos del materialismo a la incandescencia: por un lado, ninguna concesión en cuanto a la naturaleza racional e insensata a la vez de lo real —lo cual exige concebir este real como absolutamente matemático—; pero, *algo pasa*, para él y por él. Algo que excede a estas estructuras, al menos en el punto de existencia de él mismo. (BADIOU/TARBY; 2013, 185-186)

Será en su *programa*⁵⁴ (y obra capital) *El ser y el acontecimiento* de 1988⁵⁵ —entre el “Ser y Tiempo” de Heidegger y “El Ser y la Nada” de Jean Paul Sartre— donde

agravar mi caso” (PPP, 28). Para una revisión cronológica de las “operaciones interpretativas” de Badiou en torno a Althusser a través de cuatro etapas distintas desde la década del 60 hasta los 90, véase el esclarecedor artículo de STARCENBAUM, M. (2012): “Alain Badiou, lector de Althusser”. *Revista Laberinto* N° 37, pp. 11-24.

⁵³ Con el fin de colocar la obra y el pensamiento de Alain Badiou en la historia de la filosofía de Occidente remitimos al análisis crítico de Jason Baker, quien sostiene: “The philosophy of Alain Badiou is an impossible wager. Arguably the most ambitious speculative thinker since Hegel and the most materialist since Lucretius, Badiou defies the liberal diplomacy of the linguistic turn and the crisis of Western metaphysics in a heroic effort to rescue philosophy from its time in exile. His intervention in philosophy today forces the death of Marxism and the deconstruction of the subject to the revival of neo-Kantianism and scientific pragmatism, Badiou pierces the common sense of each and every one in order to reveal, against a backdrop of conventional wisdom, philosophy as a militant discourse on truth” (BARKER; 2002, 1).

⁵⁴ Daniel Bensaïd sostiene: “El programa que traza Badiou apunta a liberar a la filosofía de esta triple influencia de la ciencia, de la historia y del poema, sustraerla de los discursos antifilosóficos gemelos de los positivismos dogmáticos y de las especulaciones románticas, a terminar con la complicidad, con las ‘religiones de toda índole’” (BENSAÏD; 2001, 1).

⁵⁵ Con respecto a la periodización y articulación de la obra de Badiou, Bosteels sostiene: “*El ser y el acontecimiento* debería considerarse como la primera mitad de un proyecto más grande, cuyo segundo volumen es *Lógicas de los mundos*. El ambicioso objetivo general de este proyecto es afirmar que la filosofía, a pesar de las declaraciones que insisten en profetizar su inminente fin, es posible una vez más. La época actual, en otras palabras, es nuevamente capaz de articular las categorías clave de la filosofía (ser, verdad, sujeto) de manera que no requieran ni un retorno inaugural ni una travesía melancólica de un fin sino, más bien, un paso resuelto más allá: ‘Un paso en la configuración moderna, que vincula, desde Descartes, a las condiciones de la filosofía los tres conceptos nodales que son el ser, la verdad y el sujeto’. Para Badiou lo que se necesita en la actualidad para vincular estos conceptos básicos es una filosofía del acontecimiento que, a pesar de la irreductible distancia polémica, sea compatible

Badiou defina ‘acontecimiento’⁵⁶ como aquello que irrumpe en el continuo de las multiplicidades e implica una ruptura con la situación. Su “sistema” indaga en torno del aparecer⁵⁷ (y no en torno al ser) de las verdades:

“Para que se inicie el proceso de una verdad, hace falta que algo ocurra. Hace falta, diría Mallarmé, que no estemos en el caso de que nada haya tenido lugar más que el lugar. Puesto que el lugar como tal, o la estructura, no nos da sino la repetición, y el saber que ahí es sabido o insabido, un saber que está siempre en la finitud de su ser. El suceso, la ocurrencia, el suplemento puro, el incalculable y desconcertante añadido, yo lo nombro “acontecimiento”. Es, para citar una vez más al poeta, lo que “surge de la grupa y del brinco”. Una verdad deviene en su novedad —y toda verdad es una novedad— porque un suplemento azaroso interrumpe la repetición. Una verdad comienza, indistinta, por surgir” (CN, 180).

Una verdad es todo aquello que quiebra o pone en cuestión la estabilidad⁵⁸ (o el campo del saber⁵⁹) de una situación. Una verdad es aquello que puede surgir, aparecer o reaparecer en distintos tiempos y épocas acorde al advenimiento de un acontecimiento.⁶⁰ Badiou dice: “Las verdades abren brechas en el saber, en el juicio y,

tanto con la crítica de la metafísica, tal cual la concluyó Heidegger, como con las doctrinas intervencionistas del sujeto, en su mayor parte ligadas a experiencias políticas y clínicas, al estilo de Marx y Freud, Lenin y Lacan. En *El ser y el acontecimiento*, las matemáticas proporcionan la llave maestra para articular —tanto para unir como para separar por medio de un *impasse*— la ciencia del ser y la teoría del sujeto. La tesis que guía el libro es engañosamente simple: la ontología existe en tanto que desde los orígenes griegos de la filosofía y como una de sus condiciones, la ciencia del ser siempre ha sido la matemática” (BOSTEELS; 2007, 118-119).

⁵⁶ Badiou elaborará con posterioridad la categoría de ‘desastre’ en oposición a la de ‘acontecimiento’.

⁵⁷ A primera vista ya el término ‘aparecer’ denuncia acaso sus ligazones religiosas; ha sido polémica al interior de los exegetas de Badiou las relaciones de su lógica del acontecimiento con las filiaciones “místico-religiosas” de un filósofo autodenominado comunista. Acaso el paradigma de la lógica del aparecer o de la filosofía del acontecimiento sea la religión cristiana y la figura apostólica de San Pablo quien ofrece, según Badiou, la primera de las fidelidades de dimensión universal al orden de un acontecimiento-verdad. Véase a su vez Zizek, S. (2001): *El espinoso sujeto*, Buenos Aires, Paidós.

⁵⁸ “Toda verdad, ya sea la encadenada al cálculo o la extraída del canto de la lengua natural, es antes que nada *una potencia*. Tiene poder sobre su propio devenir infinito. Puede anticipar fragmentariamente el universo inacabable. Puede forzar la suposición de lo que será el universo si los efectos completos de una verdad en curso se expandieran sin límite” (MI, 68).

⁵⁹ En reiteradas ocasiones Badiou cita la definición de verdad de Lacan como “huevo del saber”.

⁶⁰ Sobre aspectos referidos a la verdad y al acontecimiento en Badiou fue de gran utilidad para la redacción de este apartado el capítulo primero “Trabalhar-se-à de imediato no eixo central

finalmente, en la lengua, precisamente porque su modo propio de constitución las hace ocurrir como multiplicidades que en la situación son en efecto indiscernibles, o sea, no responden a una propiedad”.⁶¹ Para que se despliegue un procedimiento de verdad “relativo a la situación, hace falta que un acontecimiento puro suple esta situación. Este suplemento no es ni nombrable ni representable por los recursos de la situación (su estructura, la lengua establecida que nombra los términos, etcétera)” (MF, 16).

Por su parte, una verdad es aquello que puede surgir, aparecer o reaparecer en distintos tiempos y épocas acorde al advenimiento de un acontecimiento. Una verdad no es subjetiva, sino contingente: depende de una determinada situación histórica⁶². Bensaïd reconoce que el concepto de verdad en Badiou es plenamente materialista: “no hay para Badiou verdad, trascendental, sino solamente verdades de situación y de relación, de las situaciones y de las relaciones de verdad, orientadas hacia una eternidad atemporal” (BENSAÏD; 2001, 2). Por otra parte, si solo hay (“es gibt”) cuerpos y lenguajes⁶³ es únicamente a través de la excepcionalidad del acontecimiento⁶⁴ —esa “radical discontinuidad”— que una verdad⁶⁵ (que, examinada

da filosofía de Alain Badiou: a denominar “eixo acontecimento-verdade”, en VIDAL, C. (2005): *Sombras irreductíveis. Arte, amor, ciencia e política em Alain Badiou*. Lisboa, Vendaval, pp. 15-49.

⁶¹ BADIOU, A. (1998): Conferencia sobre *El ser y el acontecimiento* y el *Manifiesto por la filosofía, Acontecimiento* n° 15, p. 12. www.grupoacontecimiento.com.

⁶² Cf. Aleman, quien sostiene que en Badiou la verdad debe disponerse y sostenerse en tres atributos: 1) La verdad depende del surgimiento y no de la estructura; 2) toda verdad es universal ya que prescribe un para todos; y 3) la verdad constituye a su sujeto y no a la inversa.

⁶³ Véase BADIOU, A. “Cuerpos, lenguajes, verdades”. Traducción de Leandro García Pozzo. El apotegma badiouiano declara: “Sólo hay cuerpos y lenguajes, sino que, hay verdades” (p. 3), más adelante en el texto amplía: “Sólo hay cosas corpóreas e intelectuales (contingentes), sino que hay verdades (eternas)” (p.5) <http://www.lacan.com/badbodiesspa.htm>.

⁶⁴ “Badiou ha hecho un gran servicio planteando el acontecimiento como la cuestión central de la filosofía contemporánea, proponiéndolo como el lugar de la verdad. El acontecimiento, con su multiplicidad irreductible, esto es, su “naturaleza equívoca”, sustrae, según Badiou, el examen de las verdades de la mera forma del juicio. La diferencia entre Badiou y Foucault a este respecto se pone de manifiesto con la mayor claridad si observamos dónde centra su atención cada autor, desde el punto de vista temporal, con respecto al acontecimiento. En

de cerca, puede ser entendida como excepción) adviene, aparece o se manifiesta. De haber verdades,⁶⁶ éstas son del orden del acontecimiento y no del ser. Badiou reconoce como innecesario y “oscuro” buscar esas verdades en lugares trascendentes, dado que “(in)existen de manera inmanente y singular al propio mundo material.”⁶⁷

Badiou, un acontecimiento —como la crucifixión y la resurrección de Cristo, la Revolución francesa o la Revolución cultural china, por citar sus ejemplos más frecuentes— cobran valor y significado primordialmente *después* de haber tenido lugar. Por esta razón se concentra en la intervención que, retrospectivamente, da significado al acontecimiento y en la fidelidad y en los procedimientos genéricos que continuamente se remiten al mismo. Por el contrario, Foucault hace hincapié en la producción y en la productividad del acontecimiento, que exige una mirada prospectiva antes que retrospectiva. El acontecimiento, está, por así decirlo, dentro de la existencia y de las estrategias que lo atraviesan”. Para una distinción respecto al problema temporal en torno al acontecimiento y sus diferencias entre Badiou y Foucault, véase HARDT, M. & NEGRI, A. (2011): *Common wealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid, Akal, p. 75.

⁶⁵ Véase GARCIA PUCHADES, W. (2010): “La educación para la emancipación política a través del arte en el pensamiento de Alain Badiou”, en *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, Valencia, N° 11, pp. 201-202: “Definamos antes de continuar, qué es una verdad para Badiou y cómo se desarrolla. En el marco de una situación determinada, podemos denominar “verdad” a un procedimiento singular que trata de dar existencia a un cuerpo inexistente —al que Badiou denomina “huella del acontecimiento”— para el orden lógico de dicha situación. Para que esta tarea sea posible es necesario cambiar el orden anterior a través un proceso de investigación que permita la incorporación sucesiva de cuerpos que sean fieles y compatibles a la lógica que el acontecimiento inaugura. Al conjunto de cuerpos excepcionales Badiou les denominará “sujeto de verdad” por ser el agente que da forma al proceso de la verdad. Podríamos, por tanto, definir la verdad como un procedimiento constituido por cuerpos-sujeto que tratan de desplegar una lógica inexistente al orden establecido y tiene su origen en un acontecimiento. Es por ello, dirá Badiou, que las verdades son singulares y universales. (...) De esta manera, un individuo deviene sujeto —de una verdad— en la medida en que participa de un pensamiento-proceso excepcional para el saber de una situación. Así entendida, podríamos decir que la verdad de una situación es un proceso de subjetividad a la que cualquier individuo puede incorporarse a través de una decisión autónoma. Con otras palabras, un individuo se emancipa cuando decide incorporarse al procedimiento subjetivo de una verdad a través de un pensamiento autónomo”, p. 202.

⁶⁶ Quentin Meillassoux, en tanto que discípulo de Badiou, sostiene que el objetivo de *Logique du monde* es oponerse al paradigma dominante del pensamiento contemporáneo (sólo hay cuerpos y lenguajes) que representa el materialismo democrático. Badiou propone un materialismo dialéctico: “en ce qu’il dépasse une dualité —celle des corps et des langages du matérialisme démocratique— par un tiers qui s’en excepte, soit: “il n’y a que des corps et des langages, *sinon qu’il y a des vérités*”. Ces vérités, que Badiou nomme toujours “éternelles”, ne sont certes faites que de corps et de langages, mais l’être infini d’une vérité excède toujours, quoiqu’en disent les relativistes, l’existence périssable des matériaux par lesquels ella se donne à voir” (MEILLASSOUX; 2008, 6).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 201.

Cuatro son las condiciones, figuras de la excepción o grandes procesos de construcción de verdad.⁶⁸ A saber:

- 1) El ‘matema’, que produce verdades sobre la realidad objetiva del mundo, es decir, verdades científicas;
- 2) El poema, que produce apariencias sensibles que, a su vez, producen nuevas apariencias, es decir, verdades artísticas;
- 3) La política, que produce nuevas figuras sociales, es decir, verdades políticas; y
- 4) El amor, que produce nuevas figuras en torno a la relación íntima con los demás, es decir, verdades amorosas.⁶⁹

Estas condiciones son, a su vez, *procedimientos genéricos*. Lo genérico es la “verdad del ser de una situación”. Cada una de estas condiciones es distinta del resto y todas encierran en sí mismas acontecimientos que pueden *advenir*, en cualquier momento, con el fin de desarticular categorías establecidas. Para Badiou la filosofía es “éxtima”: ni se engendra a partir de sí misma ni es anterior al advenimiento de una verdad. La

⁶⁸ Sin embargo el mismo Badiou declara: “No es parte de mi doctrina decir que sólo hay cuatro condiciones de verdad, quizá haya más, podemos sostener que existe una infinidad de condiciones o, de manera menos radical, que en ciertas épocas la religión o la mitología funcionaban también como condiciones de la filosofía, y hoy podríamos incluir de igual manera la psicoanálisis, etc. Simplemente hasta el momento no me han convencido esas diferentes propuestas. Veo claramente cómo la filosofía está conectada con el arte, la ciencia, la política y el amor, pero no en qué sentido estaría también íntima y profundamente conectada con la categoría de verdad por medio de otros procedimientos. La cuestión, sin embargo, queda abierta“, en *op. cit.* BADIOU, Conferencia sobre *El ser y el acontecimiento*, p. 6.

⁶⁹ “Lo que ocurre en el arte, en la ciencia, en la verdadera y escasa política, en el amor (si existe), es la aparición de un indiscernible del tiempo, que no es por esa razón ni un múltiple conocido o reconocido, ni una singularidad inefable, pero que detenta en su ser múltiple todos los rasgos comunes del colectivo considerado y, en ese sentido, es verdad de su ser. El misterio de esos procedimientos fue, en general, remitido, ya sea a sus condiciones representables (el saber de lo social, de lo sexual, de la técnica...), o al más-allá trascendente de su Uno (la esperanza revolucionaria, la fusión amorosa, el éx-tasis poético...). Con la categoría de lo genérico, propongo un pensamiento contemporáneo de esos procedimientos que muestre que son simultáneamente indeterminados y completos, porque, perforando todas las enciclopedias disponibles, comprueban el ser-común, el fondo múltiple del lugar del que proceden”, en BADIOU, A. (1998): “Introducción a *El ser y el acontecimiento*”, revista *Acontecimiento* N° 16, p. 7. Traducción del original francés: Raúl J. Cerdeiras, Alejandro A. Cerletti y Nilda Prados. www.grupoacontecimiento.com.ar.

filosofía sólo utiliza las herramientas que las verdades le brindan; por eso, de alguna manera, siempre está “desfasada” respecto de los cuatro tipos de procedimientos. Dado que no es condición de sí misma, su funcionamiento se define por su capacidad de *composibilitar* (neologismo que supone la unión de los términos ‘componer’ y ‘posibilitar’) estas cuatro condiciones que operan por fuera de ella: sólo habrá filosofía en el despliegue de los cuatro procedimientos: el acontecimiento *exige* la prueba de ‘composibilidad’ de los procedimientos.

El concepto de ‘sutura’,⁷⁰ como “modo particular de enlace”, que nombra la relación del sujeto con la cadena del discurso y proviene de Lacan (aunque éste no lo haya enteramente explicitado), contribuye a pensar de qué forma la filosofía enuncia su relación con las producciones de verdad.⁷¹ Un primer esfuerzo heroico o primera

⁷⁰ Badiou deja en claro la influencia de la obra de Jacques-Alain Miller en torno al concepto de sutura (ES, 13). Véase MILLER, J. (1966): “La Sutura”, *Cahiers pour l'Analyse*, Paris, pp. 37-49. Según Stephan Heath: “El artículo de Miller ‘La sutura’ fue publicado en el primer número de *Cahiers pour l'analyse* en 1966 y está basado en una ponencia expuesta el año anterior en el seminario de Lacan en la *École Normale Supérieure*. En él propone la sutura como un concepto necesario en el desarrollo de “una lógica del significante”, un concepto que Miller encuentra presente a cada paso en el trabajo de Lacan, aunque nunca sea nombrado de esa manera (un punto que tendrá que ser matizado más adelante). (...) En consecuencia, para entender la introducción a la sutura que realiza Miller es inevitable dirigirse a la teoría psicoanalítica del sujeto tal como la expuso Lacan. (...) No es una sorpresa porque el concepto de sutura, dado que especifica la relación del sujeto con la cadena de su discurso, no puede ser un concepto simplemente para lo simbólico (no es un concepto de la lógica). La sutura no nombra únicamente una estructura de déficit, sino también una disponibilidad del sujeto, un cierto cierre, en buena medida como el giro en la segunda operación fundamental de Lacan procura al sujeto: el “yo” indica déficit y una disponibilidad suficiente. No es una sorpresa de nuevo, por tanto, que el propio uso de Lacan del término “sutura” (anterior a la ponencia de Miller y en el curso de un discusión en la que éste participaba) le dé el sentido de una “pseudo-identificación”, la define como “unión de lo imaginario y lo simbólico” (SXI, 107), ni que ulteriores ejemplos de su uso por parte de teóricos lacanianos portaran la misma acepción. <http://www.youkali.net/6d-YOUKALI-clasico-Heath.pdf>

⁷¹ “La principal causa de suspensión de la filosofía es la restricción o el bloqueo del régimen de circulación entre las diferentes condiciones, movimiento para el cual reserva el concepto de sutura. Cuando se produce una situación de este tipo, la filosofía queda suturada a alguna de sus condiciones y se obtura la creación de un espacio en el cual puedan inscribirse las nominaciones de los acontecimientos en formas de pensamiento que no se confundan con las condiciones mismas. Al mismo tiempo, se produce una destitución tanto de la filosofía como de las otras condiciones que aparecen suturadas. Como ejemplo de estas situaciones de sutura, Badiou menciona al positivismo, que habría suturado la filosofía a su condición científica, y al marxismo, que la habría suturado a su condición política”, en STARCENBAUM, *op. cit.* p. 18.

“sutura” de la filosofía consiste en reducir las cuatro condiciones de la filosofía a la política, la segunda “sutura” lo haría con la ciencia. Sin devenir en esclava de una tercera condición (la poesía o el arte), la filosofía debe más bien deshacer (‘desuturar’) esa doble sutura con el fin de ‘desenredar’ la “estricta composibilidad de los cuatro procedimientos genéricos de la verdad”. (Bosteels; 2007, 26). La filosofía deberá conformar un ‘espacio de composibilidad’ o un espacio conceptual para dar lugar a las verdades donde las funciones de la filosofía queden delegadas a un determinado procedimiento genérico: la filosofía debe ‘circular’ entre los procedimientos de verdad. Ese espacio no implica otra cosa que ‘el moverse del pensamiento’.

Badiou sostiene:

“En este sentido, soy modesto sobre la filosofía, porque le sustraigo⁷² cantidad de cosas. Hasta podría decirse que toda la historia de la filosofía consiste en sustraerle más y más cosas. La filosofía en la época de Aristóteles habla todavía de meteoros, de esferas celestes, de partes de animales, de constituciones. Al fondo de la historia de la filosofía hay una historia de depuración que *sustrae* a su jurisdicción toda una serie de cosas que anteriormente formaban parte de ella, y se puede ver claramente que, si toda gran filosofía es en muchos sentidos sustractiva, se podría hacer su historia en función de este criterio. Yo le quito aún más cosas, incluso el derecho de ser productora de verdades, de legislar sobre los acontecimientos o de legislar desde bambalinas sobre lo histórico-político, etc. Ello con la ambición simultánea de concentrar la filosofía sobre su propósito más singular y más propio que es el de la composibilidad”.⁷³

⁷² El concepto de sustracción es complejo en la sistémica badiouiana. Nos interesa a los fines de la presente tesis su aplicación en particular como operatoria en el procedimiento de verdad del arte. En las clases de su seminario sobre *Cine y filosofía* al que asistimos el lunes 22 y el miércoles 23 de septiembre de 2003 en el *Auditorium* de la Alianza Francesa de Buenos Aires, sede central, Badiou aplicó la operación de sustracción al fenómeno cinematográfico y a “la decisión sustractiva de la mirada”. Badiou postuló: “Un film opera por aquello que retira. En él la imagen está cortada y el movimiento está suspendido, trabado, retornado. Para el cine lo esencial no es la presencia sino más bien el corte. Para el cine es fundamental que ciertas flores en un film de Visconti sean las flores mallarmeanas, que sean las ausentes de todo ramo” (Toma de notas).

⁷³ Véase la *Conferencia sobre El Ser y el acontecimiento y el Manifiesto por la filosofía*, texto que emana de las respuestas dadas por Badiou a un reportaje en Bruselas a propósito de esos dos libros de su producción. Originalmente el texto fue publicado en la revista *Le Temps Modernes*, n° 526, mayo de 1990, pp.1-26. El fragmento que transcribimos corresponde a la página 6 de la

La forma de pensar propia de la filosofía es trabajar con operadores de ‘composibilidad’ que permitan componer los procedimientos genéricos desde una nueva proyección ontológica. La filosofía recusa lo dado y declara un ‘pensamiento nuevo’ siempre actualizado en el presente. La filosofía no pertenece al ámbito de ninguna de las condiciones,⁷⁴ pero permite ligarlas. Badiou postula:

“Supongamos que sea verdad que el amor, el poema, el matema y la política inventada sean las condiciones mínimas de existencia de la filosofía, aquellas que condicionan en el fondo el origen griego de la filosofía. Entonces, la filosofía estará determinada no como aquello que constituye un metalenguaje, una epistemología, una totalización o una voluntad enciclopédica de tal sistema de condiciones, sino como aquello que a partir de allí reflexiona sobre las categorías a través de las cuales el tiempo mismo de su emergencia es pensable o pensado, aquello que llamo operación de composibilidad. La filosofía debe decirnos a cuáles operadores de pensamiento podemos o debemos recurrir de modo que podamos representarnos las cuatro figuras de pensamiento que hemos enumerado como simultáneamente posibles: ¿Qué, en el pensamiento posible del tiempo y, eventualmente, en aquello que es el destino del ser en este tiempo, es lo que hace posible que los acontecimientos en los cuatro órdenes que hemos enumerado sean precisamente esos? Es por esta razón que determinaría la filosofía como la fijación del espacio de composibilidad de sus condiciones, si entendemos que composibilidad no es ni totalización ni arquitectura general ni suspensión de todo a partir de una piedra angular edificante, ni un discurso último. Filosofía es pensar, en el universo de su propio tiempo, aquello que ocurre a partir de las condiciones fijadas en cuanto acontecimiento. En resumen: la filosofía busca tener con su tiempo una relación de pensamiento tal que esta relación sea universalizable”.⁷⁵

Si la filosofía sólo produce verdad en tanto ‘composibilita’ las cuatro condiciones en lo que Badiou da en llamar el ‘acontecimiento’, éste es siempre, en principio, un “suplemento azaroso”:

“En lo que concierne al acontecimiento, diría que este es un suplemento azaroso, algo que frente a una figura instituida del ser,

versión castellana publicada por el Grupo Acontecimiento, n° 15, 1998: www.grupoacontecimiento.com.ar

⁷⁴ “Un pensamiento extractivo cuyo “esencial sustractivo”, hace vacío. Lo que importa en la rosca de pan, dice el poeta Ossip Mandelstam, es el agujero, porque es lo que permanece. Así Badiou nos ordena suponer que la categoría central de filosofía está vacía y que debe permanecer así para recibir al acontecimiento” (BENSAÏD; 2001, 2).

⁷⁵ *Ibidem*, p. 4.

y que yo llamo ‘situación’, llega ‘de más’, y tiene que tomarse en el sentido fuerte, en el sentido en que no es posible decidir si se sabe que aquello es o no es, de modo que para zanjar el acontecimiento hará falta, precisamente, una *decisión*. Esta decisión en el punto de lo indecible es aquella que fija el estatuto de la inscripción del acontecimiento en el ser a través de la apuesta, el azar, los gestos de la inscripción”.⁷⁶

Todo acontecimiento entonces es una proposición infinita, en la forma de una singularidad y de un suplemento. Dado que las verdades pertenecen a la historia —y emergen de ella— tienen ‘carácter de acontecimiento’.

El acontecimiento es siempre “local” (opuesto a global) y “genérico” (ni masculino ni femenino, sino humano) en relación a la situación que le permite ‘advenir’. Ningún acontecimiento pertenece a una determinada situación en su conjunto; más bien es el hito o el “suplemento azaroso” de una determinada situación: todo acontecimiento tiene un sitio singularizable en una situación histórica. El acontecimiento hace advenir “otra cosa” que la situación. El acontecimiento es, a la vez, algo situado y suplementario a la situación.

Si la verdad es la resultante de un acontecimiento es siempre ‘la verdad de una situación’, allí donde el acontecimiento ha tenido lugar. El acontecimiento está unido, pues, históricamente a la situación que le dio lugar, pero a la vez provoca un “desajuste” respecto de la situación en que apareció. Acontecimiento puede ser entendido también como fractura.⁷⁷ El acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad, sino más bien creación de una posibilidad.⁷⁸ Abre una posibilidad:

⁷⁶ *Ibidem*, p. 5.

⁷⁷ *Op. cit.* BADIOU, A. “Cuerpos, lenguajes, verdades”: “Un cambio real no es un devenir sino un corte, una pura discontinuidad. Y su consecuencia más importante es que una multiplicidad, que no apareció en el mundo, aparece inesperadamente con la máxima intensidad del aparecer”, p. 11.

⁷⁸ Bosteels lee en Badiou la posibilidad como un permanente recomienzo: “Un acontecimiento es un comienzo repentino, pero solamente un recomienzo produce la verdad de este acontecimiento. Ahí, podría decirse de la filosofía de Badiou que ésta obedece no a uno sino a dos imperativos éticos: ‘Nunca renunciar al propio deseo’, pero también ‘Siempre continuar’, es decir, ‘Siempre recomenzar’. Tal como el propio Badiou sugiere en su seminario inédito sobre la teoría del sujeto. ‘Lo ético sería recomenzar, más que continuar’. De acuerdo

muestra que hay una posibilidad que antes se ignoraba o desconocía. Es justamente el acontecimiento quien transforma en posible aquello que fue declarado como imposible: lo posible ‘va a serle arrancado’ a lo imposible. Por eso, con Badiou decimos que el acontecimiento tiene la capacidad de hacer un múltiple de sí mismo y de todos los múltiples que son parte de su sitio. El acontecimiento es aquello que saca a la luz una relación imposible, excesiva o imprevista. Acontecimiento puede ser entendido también como anomalía: el acontecimiento es indecible.

El sujeto,⁷⁹ que es siempre el soporte o el sostén de una verdad, está siempre anclado a una situación histórica localizable. Badiou dirá: “No somos testigos del mundo; tenemos que incorporarnos al devenir, con frecuencia paradójico y violento, de las verdades, ya sea que esas verdades sean políticas, artísticas, amorosas o científicas”.⁸⁰ Eduardo Lazo define, acorde a Badiou, la intervención del sujeto en el acontecimiento:

“Ahora bien, el acontecimiento no se produce a sí mismo. Necesita de sujetos comprometidos con el mismo. Para que haya acontecimiento y no sólo síntoma social, se requiere de una INTERVENCION INTERPRETANTE: un sujeto agente que sea capaz del acto de lectura de los síntomas de la situación, y de sub-

con una dialéctica materialista minuciosamente reelaborada, siempre recomenzar significa, para un sujeto, seguir sacando conclusiones de los acontecimientos que tienen lugar en la política emancipatoria, los experimentos artísticos, los descubrimientos científicos y los encuentros amorosos de su situación; forzar estos acontecimientos a su vez para que influyeran genéricamente la situación actual y así crear, como pequeño fragmento de inmortalidad, un régimen precario de verdad a partir de nuestras finitas enciclopedias de saber disponible” (Bosteels; 2007, 166-167).

⁷⁹ “El enunciado ‘hay sujeto’, según Badiou, es aleatorio, no es transitivo al ser. Entendiendo ese carácter aleatorio, la sensibilidad del Novecientos ensayó, en esa misma línea de pensamiento, el verbo intransitivo de la modernidad, respondiendo que ‘No hay originalidades subjetivas’ sino ‘un puro sentir, el nuevo sentir, el excepcional sentir’. Todo ya pasó purificado por el organismo, por el crisol de las purificaciones. El mar, por lo tanto, induce al sujeto, le es inmanente, así como la mirada medusina o imagen real, aun cuando no esté representada, induce lo singular-múltiple, aquello que se da en situación”, en ANTELO, R. (2006): *María con Marcel, Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, pp. 109-110.

⁸⁰ Véase la entrevista que Héctor Pavón realiza a Alain Badiou con el título “Las democracias organizan una guerra implacable contra todos los pobres del planeta”, *Revista Ñ*, Grupo Clarín, sábado 23 de octubre de 2004. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/23/u-854775.htm>

versión de la misma. Para Badiou el sujeto se define por su fidelidad al acontecimiento. El sujeto es aquel individuo que estando en una situación, adviene en sujeto al seguir y discernir en la situación los signos del acontecimiento. El sujeto sirve a la verdad que lo interpela y lo trasciende”.⁸¹

‘Matema’: “No entre aquí quien no sea geómetra”

De las cuatro condiciones de la filosofía, la más relevante es el ‘matema’ dado que hace posible pensar no sólo el vacío y el infinito sino fundamentalmente lo impensable. Esta predilección por la primera de las condiciones es deudora de la refutación hecha por Platón a los poetas y al poema: “No entre aquí quien no sea geómetra”⁸², como rezaba el frontispicio de su Academia. Para Platón sólo el ‘matema’ es la respuesta al ser de las cosas. Badiou sostiene:

“Las matemáticas son más exactamente el único discurso que “sabe” absolutamente de qué habla: el ser como tal, aunque ese saber no tenga en modo alguno necesidad de ser reflexionado de manera intramatemática, puesto que el ser no es un objeto, ni prodiga ninguno. Y es también el único, esto es bien conocido, en el que se tiene la garantía integral y el criterio de la verdad de lo que se dice, al punto que esta verdad es la única jamás encontrada que pueda ser integralmente transmisible”.⁸³

El ‘matema’ será pues quien autorice a las verdades a hablar sobre el ser. La matemática, como “condición del pensar”, rompe con la *doxa*: su singularidad es nunca ser ‘cautiva de la opinión’.

⁸¹ Op. cit. LAZO, E. (2007), p. 2.

⁸² “Platón se muestra plenamente consciente, todavía en el siglo IV, de estas correspondencias entre la estructura del cosmos natural y la organización del cosmos social. El filósofo, que hizo inscribir en el umbral de la Academia: “nadie entre aquí si no sabe geometría”, da testimonio de los vínculos que un mismo origen y una orientación común han establecido y conservado durante mucho tiempo, entre los griegos, entre pensamiento geométrico y pensamiento político. Fustigando, en el Gorgias, en la persona de Calicles y por boca de Sócrates, a todos aquellos que rehúsan estudiar la geometría. Platón asocia estrechamente el conocimiento de la *isotes*, de la igualdad geométrica, fundamento del cosmos físico, a las virtudes políticas sobre las cuales reposa el nuevo orden de la ciudad: la *dikaíosyne* y la *sophrosyne*”, en VERNANT, J.-P. (1986) *Los orígenes del pensamiento griego*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 103-104.

⁸³ Véase Introducción a *El ser y el acontecimiento*, traducción de Raúl Cerdeiras, Alejandro Cerletti y Nilda Prados, pp. 5-6. *Acontecimiento* n° 16, 1998. www.grupoacontecimiento.com.ar

Para Badiou son tres los modos de interrelación entre la filosofía y la matemática: 1) ontológico: la matemática otorga los principios para el conocimiento del ser y de la verdad; 2) epistemológico: la matemática es una zona particular del conocimiento en general; y 3) crítico: la matemática es un campo enteramente propio y singular del todo separado de la filosofía. La filosofía imitará al *matema*. Y, tal como hace con la matemática, respecto de los otros procedimientos de verdad: imitará al poema, se parecerá a un amor sin objeto y, dirigida a todos, será una estrategia política sin ambición de poder.

Dado que cada verdad es múltiple, la filosofía debe emprender ‘una nueva ontología del múltiple puro’, una ‘multiplicidad de la multiplicidad’. La tarea emprendida por Badiou no responde por una multiplicidad donde, como en Platón, se parte de lo uno, sino de la posibilidad de ‘pensar lo múltiple a partir de la multiplicidad’. Esta dinámica corresponde a lo que se ha dado en llamar “un platonismo de lo múltiple”. A partir de la teoría de conjuntos, donde ‘conjunto’ designa una colección de objetos, cualquiera sea su clase, reunidos en la realidad o en torno a un pensamiento, Badiou demostrará que todo múltiple es ‘múltiple de múltiples’. Un conjunto es un múltiple. El acontecimiento es la unicidad (azarosa) que emerge de lo múltiple a través de la historicidad. La elección de las matemáticas como ontología y el modelo de aproximación filosófico al “ideal matemático” es un giro tajante en la obra de Badiou para quien las matemáticas implican un “despliegue del ser”, ya que hablan del ser en tanto ser.

El ‘matema’ es modelo de certeza, identidad, belleza y precisión. Toda la “elegancia” pitagórica del pensamiento de Badiou es deudora de sus estudios y de su admiración por la elocuencia racional del método matemático, como ciencia del ser,

ya que, insistimos, mediante el descubrimiento de los números irracionales, lo que sabemos del ser-en-tanto-que-ser ha sido expuesto por la racionalidad matemática.

Badiou rescata la noción de sustracción que aplicaremos en nuestro caso y en nuestra tesis a formas teatrales de la sustracción presentes en los griegos, en Racine, en Brecht y en Beckett, cuyas poéticas en muchos casos y por diversas razones, que más adelante desarrollaremos, han sustraído de la escena elementos esenciales para potenciar las posibilidades teatrales. Con Badiou decimos que la sustracción no es tanto el retiro del ser sino su renuencia.

Acaso el tema esencial de las matemáticas que recorre en múltiples instancias la filosofía y la teoría teatral de Badiou se basa en lo uno y lo múltiple. A partir de la teoría de conjuntos y de la teoría de lo múltiple puro Badiou utilizará la noción de que “todo lo múltiple es múltiple de múltiples”. Es el teatro quien crea un múltiple finito, dado que, volviendo a la fenomenica de la sustracción, es el teatro el que reduce la realidad supernumeraria a un múltiple finito.

Poema: “Entrar en el poema, no para saber de qué habla, sino para pensar qué pasa en él”

A partir de tres modos griegos o formas de relación entre la filosofía y el poema en la Antigüedad, Badiou postulará que con Parménides la filosofía envidia al poema, con Platón la filosofía excluye al poema y con Aristóteles la filosofía clasifica al poema.⁸⁴ La modalidad parmenideana implica la fusión entre “la autoridad subjetiva del poema y la validez de los enunciados tenidos por filosóficos”⁸⁵: es el momento de

⁸⁴ Ha sido útil para nuestra síntesis el trabajo introductorio de Uzín Olleros que dialoga con la obra de Badiou y, en especial, el capítulo “Las verdades poéticas”; véase Angelina Uzín Olleros, *Introducción al pensamiento de Alain Badiou. Las cuatro condiciones de la filosofía*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2008, pp. 29-36.

⁸⁵ BADIOU, A. “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, *Imago Agenda*, n° 29, mayo de 1999, p. 3. Traducción de Carlos Torres.

la ‘rivalidad identificadora’. La modalidad platónica se organiza a partir de la fuerte separación entre poema y filosofía: es el momento de la ‘distancia argumentativa’ que anula los poderes de la metáfora para vindicar la univocidad del ‘matema’ como condición del pensamiento filosófico. La modalidad aristotélica implica la inclusión del saber del poema en la filosofía que permite el surgimiento de la estética como disciplina filosófica, este es el momento de la ‘regionalidad estética’. Por extensión el poema representa en parte algunas de las relaciones de la filosofía con la singularidad de la condición artística. El mundo del arte es un ejemplo elocuente de la presencia de la multiplicidad de las verdades.

El poema (el arte)⁸⁶ contiene, en su médula misma, el problema de la relación entre el ser y la apariencia. El recelo de Platón contra las artes imitativas es sólo un aspecto de su recelo contra la apariencia. De las cuatro condiciones o procedimientos de verdad el arte será el más involucrado en la diversidad de culturas, de lenguas y de historicidades. El arte pone en cuestión los conceptos de la filosofía en tres niveles: el de la multiplicidad, el de la relación entre ser y aparecer (el arte es la forma de verdad más involucrada en lo sensible) y, por último, el de las relaciones entre universalidad y relatividad. El arte es siempre ‘poema’ en tanto instalación de algo inexistente, ya que el arte es quien fabrica sus propias verdades. El arte está obligado a pensar sus propias y personales configuraciones artísticas.

El poema se reconoce porque realiza una captura por medio de la imitación, peligro crucial para Platón. Como en la condición anterior del ‘matema’ (que es del orden de la madre, así como el poema es del orden del padre), el poema revela sin cesar la capacidad afirmativa del pensamiento. El poema se ocupa de la forma y deviene poema-pensamiento. Platón lo proscribió en la figura de los poetas con el fin

⁸⁶ Según la conocida frase de Heidegger, “Todo arte es en su esencia poema”.

de 1) desenmascarar la complicidad de los sofistas, 2) separarlos del destino de la ciudad y 3) reducirlos a una ‘extrañeza’.

Política: “Lo viejo no acaba de morir y lo nuevo no acaba de nacer”

De las cuatro condiciones de la filosofía, la política representa aquello que queda por hacer en tanto posibilidad como “conjunto abierto”. La política del acontecimiento está siempre en estado de alerta tanto respecto de lo azaroso como de todo aquello que refuta la cotidianeidad. Badiou sostiene:

“Como lo dice poéticamente Jean-Marie Gleize, ‘un movimiento revolucionario no se difunde por contaminación, sino por resonancia. Algo que se constituye aquí resuena con la onda de choque que emite algo que se constituyó allá’. A esta resonancia, llamémosla ‘acontecimiento’. El acontecimiento no es la creación brusca de una nueva realidad sino de un sinnúmero de posibilidades nuevas. Ninguna de ellas es la repetición de lo que ya se conoce” (DH, 115).

La tarea emprendida por Badiou consistiría más bien en poner la filosofía bajo las condiciones de las políticas de la emancipación del proletariado⁸⁷ en contra del simulacro que representan el parlamentarismo y los regímenes democrático-capitalistas. La apuesta utópica es en pos de una política sin partido,⁸⁸ una política de

⁸⁷ Sobre este aspecto en particular véase la introducción de Bruno Bosteels: “For Badiou, in other words, philosophy cannot and should not play any hegemonic role over politics, for the simple reason that it is rather philosophy which is always conditioned, whether knowingly or not, by actually existing forms of politics, science and so on. More broadly speaking, philosophy is incapable of producing any events or truths of its own, be they political or otherwise. Instead, philosophy is conditioned by events that are not its own making. This also means, incidentally, that all the talk about ‘the Badiou event’ in philosophy, and about the ‘fidelity’ of certain commentators to this event, is purely nonsensical. Such talk is strictly incompatible with one of the basic principles behind Badiou’s own philosophy, according to which events happen only in other, non-philosophical domains such as art or politics, the primacy of which constitutes a fundamental premise behind the materialist orientation of this philosophy, as opposed to the typically idealist orientation of philosophies bent upon engendering their truth content out of the activity of the pure concept”, en BADIOU, A. (2012): *Philosophy for militants*. London/New York, VersoBooks, p. 6.

⁸⁸ “El trayecto filosófico de Badiou aparece en efecto como una larga marcha hacia una “política sin partido” que sería el resultado de una subjetivación a la vez necesaria e imposible.” (BENSAÏD; 2001, 4)

militancia sin jefes o una democracia sin estado.⁸⁹ El filósofo está llamado a integrarse a esa ‘multiplicidad afirmativa’ o política de la pluralidad, para transformarse en el pensador de las políticas reales observadas siempre bajo una percepción empírica:

“La política es la dimensión de la vida donde un sujeto puede producir una relación universalizable con los otros y nacer a sí mismo en esa relación. Es la instancia en que un sujeto se compromete en un proceso que lo abre a sí mismo, pero que también abre el colectivo, al que él pertenece, a un universal. Se abandona el dominio del repliegue solipsista, de la meditación de uno mismo sobre uno mismo. Uno ya no se aísla en la abstracción, cuyo modelo proponen las ciencias naturales. La política hace de nosotros, antes individuos dispersos, sujetos que se embarcan en un proceso colectivo capaz de determinar la visión común de voluntades asociadas.” (BAUDIOU/GAUCHET; 2015, 206)

Amor: “El amor pasa por el deseo como el camello por el ojo de una aguja”

El amor es una producción de verdad. El amor es el momento en que el mundo se experimenta de a dos, en vez de a uno. Por ende, la construcción amorosa no es una reducción del dos al uno acorde a la concepción romántica en la cual los amantes desaparecen en una unidad suprema que sólo encuentra verdad en la muerte. El amor es aquello que fracciona la unidad narcisista de cada cual de modo tal que abre la experiencia del mundo asumida como “escena del Dos”:

“Múltiples relatos y novelas han sido consagrados a casos en que el Dos es particularmente pronunciado, desde que los amantes no pertenecen a la misma clase, al mismo grupo, al mismo clan o al mismo país. *Romeo y Julieta* es, evidentemente, la alegoría de esta disyunción, ya que pertenecen a mundos enfrentados. Esta diagonalidad del amor, que atraviesa las dualidades más poderosas y las separaciones más radicales, constituye un elemento sin duda importante. El encuentro entre dos diferencias es un acontecimiento, algo contingente, sorprendente. Las ‘sorpresas del amor’: también aquí nos encontramos con el teatro. A partir de este acontecimiento, el amor puede iniciarse e introducirse. Es el primer aspecto, esencial desde todo punto de vista. Esta sorpresa pone en marcha un proceso que es fundamentalmente una experiencia del mundo. El amor no es solamente el encuentro y las relaciones que se tejen entre dos individuos, sino una construcción,

⁸⁹ Véase TOSCANO, A. (2006): “¿Se puede pensar la violencia? Notas sobre Badiou y la posibilidad de la política (marxista)”, *Nómadas* (Col.), núm. 25, Bogotá, octubre 2008, pp. 30-43.

una vida que se hace, ya no desde el punto de vista del Uno, sino desde el punto de vista del Dos. Yo llamo a esto “escena del Dos” (EA, 34-35).

El amor quiebra las unidades primordiales e instala el reino del Dos sobre la experiencia del mundo. El narcisismo y el egoísmo suelen ser los mayores obstáculos del amor, son quienes más dificultan el despliegue de la figura amorosa. El amor construye una experiencia singular de la diferencia. El amor es experiencia única, radical, intensa, vital y dramática. El amor es un asunto creador y nada del orden de la creación es fácil. El *afectum* fundamental del amor es la felicidad; en el amor las partes en muchos casos sienten que han ido más allá de sí mismas porque han experimentado hasta el fondo la diferencia. El amor se define por su lucha obstinada contra la separación. Todo amor proviene de la separación, que siempre ronda el proceso amoroso. El amor es lo opuesto al deseo, que ama partes o pedazos del otro. No se puede amar por fragmentos: se debe amar la totalidad del ser amado. El amor empieza donde la política termina. El amor es la construcción de una diferencia asumida como camino único. El amor comienza con un acontecimiento que Badiou da en llamar “el encuentro”. Badiou postula:

“Lo que subraya Platón en el *Banquete* en cuanto al amor concierne, por una parte, a lo súbito del encuentro, a su dimensión de acontecimiento, la dimensión de golpe del amor. Por otra parte, el amor en *tanto proceso* es atrapado inmediatamente en la dinámica ascensional de la idea de lo Bello y, finalmente, en la dimensión ascensional del propósito de verdad. Estoy convencido de que hay allí una intuición especial que toca al amor en la figura del dos y en la figura de la producción de verdad”.⁹⁰

El amor es un ejemplo “palmario” de una potencia de tránsito de lo sensible a algo más vasto y esencial. El amor es una experiencia esencial de la filosofía. El amor es una práctica existencial que le atribuye a la experiencia del mundo algo más que su propia finitud. El amor es, de los cuatro procedimientos de verdad, quien articula a

⁹⁰ *Op. cit.* BADIOU, Conferencia sobre *El ser y el acontecimiento*, p. 9.

los demás porque manifiesta la experiencia de la humanidad. La filosofía precisa de manera imperiosa de la experiencia del amor como *proto* experiencia: experiencia primitiva de apertura de la finitud, momento de pasaje del uno al dos.

1.5 Badiou: “No creo demasiado en la literatura comparada”.

Dado que nuestra tesis implica procedimientos propios del método comparatista,⁹¹ es obligado revisar la postura de Badiou en torno a la literatura comparada.⁹² Una breve pero certera intervención de su parte en torno al “problema” ha generado un debate al interior de la disciplina dada por muerta en 2003 por la pensadora india Spivak.⁹³ En 1998, el *Pequeño Manual de inestética* incluye un ensayo intitulado “Una dialéctica poética: Labid ben Rabi’a y Mallarmé”, cuya frase inicial despertó polémicas en un momento de debate en torno al “porvenir” del comparatismo;⁹⁴ por nuestra

⁹¹ Me remito a un capítulo de referencia clásica sobre la praxis comparatística: “Tipos y métodos de la comparación”, en SCHEMELING, M. (1984): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, pp.20-30.

⁹² Con inmediata posterioridad al acuñamiento, por parte de Goethe, del concepto de *Weltliteratur* (literatura universal), recordemos que, en los estudios sobre historia del comparatismo, se registran en el campo francés los dos primeros momentos institucionales de la disciplina: la cátedra-conferencia dictada en 1828 por Abel-François Villemain, miembro de la Academia Francesa de Letras, y cuatro años después la cátedra del filólogo Jean-Jacques Ampère, *Histoire comparative des littératures* dictada en la Sorbonne. Esa tradición continúa hasta nuestros días con el trabajo de René Ètiemble, Étienne Souriau, Jean Bessière, Jean-Louis Backès, Pierre Brunel, Ives Chevrel y Philippe Chardin entre otros. Para un exhaustivo relevamiento del comparatismo durante el siglo XIX, remitimos la capítulo “La hora francesa”, en GUILLEN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, pp. 65-81.

⁹³ El libro de Spivak aparecido en 2003 reúne las tres conferencias dictadas del 22 al 25 de mayo de 2000 en el marco de las “Wellek Lectures” de la Universidad de California en Irvine; en este caso como el íncipit de Badiou, la aserción sobre la muerte de la disciplina parece contundente, pero se trata más bien de la desaparición de la literatura comparada como disciplina en sí que necesita más bien ser reformulada, sustituyendo un principio planetario por la ‘reterritorialización’ y el anclaje en la diversidad de lenguas y literaturas “subalternas”. Véase SPIVAK, G. (2003): *Death of a Discipline*. New York, Columbia University Press.

⁹⁴ El texto seminal que habilitó este debate en torno a la frase y los postulados de Badiou corresponde a Emily Apter: “Comparative literature —even when it relies on the imperfect vehicle of translation (“toujours presque désastreuse”)— rises to the political occasion precisely because it contributes to the unpredictable release of a revolutionary Truth-Event; this is what makes an important ‘inaesthetic’ praxis (with ‘inaesthetic’ referring to the ‘strictly intraphilosophical effects produced by the independent existence of works of art’). Thus, Badiou’s reading of Labid ben Rabi’a and Mallarmé promotes a comparative literature that seeks out rather than shies away from parallels between languages of great discrepancy.

parte —más allá del asertivo *incipit* que replicamos como título de este apartado— la respuesta de Badiou (su “credo” comparatista”) se aglutina casi exclusivamente en el párrafo de inicio del citado ensayo.⁹⁵ Su postura —resumida por la crítica como un *comparatisme quand même*— favorece y habilita la práctica comparatista⁹⁶ (al menos entre

Though he himself is not interested *per se* in making an argument about comparative literature as a discipline, his provocative opening salvo “Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée” hitched to a tempering “Et pourtant” stakes its claim on a Comp Lit willing to embrace linguistic non-identity. Like Walter Benjamin, in “The task of the Translator”, he accepts translations failure as an *a priori* condition (Benjamin argues that to translate mere content is simply to repeat, badly, the most inessential nature of the originally and like Benjamin, he turns this failure to advantage, transforming it into an enabling mechanism of poetic truth”: véase APTER, E. “Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée”, en SAUSSY, H. (ed.) (2006): *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 56-57.

⁹⁵ “When Emily Apter draws on Alain Badiou to ‘rethink’ translation studies from the standpoint of the presumption that ‘nothing is translatable’, she acknowledges that her notion of ‘the translation zone is established on the basis of the philological relation’. To limit comparison to philological relations with common etymons in languages and shared sociohistorical conditions however, is a very limited view, almost of the old-fashioned *littérature comparée* with its positivistic emphasis on *rapports de fait*. What Badiou does is to discard all those philological and cultural relations in the comfort zone and to compare a classical Arabic poet, Labid ben Rabi’a, with the French poet Mallarmé across huge chasms and gulfs in culture and language. Badiou does not have much faith in the old-fashioned comparative literature, nor does he consider much translation of great poets adequate, but he is not at all inimical to comparison. On the contrary, he believes, ‘in the universality of great poems, even when they are represented in the almost invariably disastrous approximation that translation represents’. ‘Comparison’, says Badiou, ‘can serve as a sort of experimental verification of this universality’. Translation may be miserably inadequate as ‘disastrous approximation’, but it is surely not impossible (...) For Badiou, it is comparison that makes understanding possible despite disastrous translations. In his comparative work, as Apter will describe it, ‘for all the obstacles posed by translations ‘great poems’ surmount the difficulty of being worlds apart and manage to achieve universal significance. This poetic singularity against all odds challenges the laws of linguistic territorialization that quarantine language groups in communities ‘of their own kind’ (as in Romance or East Asian Languages) or enforce a condition in which monolingualism coexists without relation. That is exactly what comparative literature for our time should be —comparison not just within but beyond and across philologically linked language groups, across Romance and East Asian Languages. ‘Badiou’s literary universalism, built on affinities of the Idea (‘une proximité dans la pensée’) rather than on philological connections on shared sociohistorical trajectories’, says Apter, ‘defines a kind of *comparatisme quand même* that complements the militant credo of his political philosophy. For Badiou, the very act of comparison bears witness and serves as ‘experimental verification’ of the universality of radically different literary works brought into comparison. That, in my view, holds out an exciting and promising prospect for comparative literature more effectively than the translatability of everything into everything else by, into or through digital codes in an age of advanced computer technologies’, véase LONGXI, Z. (2013): “Crossroads, Distant Killing, and Translation: On the Ethics and Politics of Comparison”, en FELSKI, R. & STANFORD FRIEDMAN, S. (2013): *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 58-59.

⁹⁶ Para una visión local sobre las prácticas del teatro comparado, remito al trabajo sistemático de Jorge Dubatti que en su “propedéutica” a los estudios teatrales consigna algunos

grandes textos) —aun a pesar de la experiencia desastrosa que puede resultar de la traducción— como un modo de “verificar” la universalidad de los grandes poemas. Entendemos lo experimental de esa verificación, en términos puramente empíricos y efectivos, del mismo modo en que el filósofo “muestra” el desarrollo y la “verificación” de la comparación en el desarrollo del artículo que seguiremos en parte en este apartado para abstraer algunos conceptos y “operaciones”.

El primer párrafo de Badiou dice:

“No creo demasiado en la literatura comparada. Pero sí creo en la universalidad de los grandes poemas, aun cuando éstos se ofrecen bajo esa aproximación casi siempre desastrosa que es la traducción. Y la ‘comparación’ puede ser una forma de verificación experimental de esa universalidad” (PMI, 93).

Badiou reconoce que, al descubrir —según él confiesa, muy tarde— el poema árabe de Labid ben Rabi’a (لبيد بن ربيعة بن مالك أبو عقيل العامري) se le “presentificó”⁹⁷ la comparación al reconocer “una proximidad de pensamiento” con el poema de Mallarmé. Esta proximidad “advino” ‘vivificada’ por un lado, pero, a la vez, ‘ensordecida’ por el paso del tiempo y por “inmensidad de la distancia”. Una distancia —según Badiou— “casi sin concepto”, pero que se funda en tres instancias:

- 1) la separación temporal (de trece siglos) que media entre ambos poemas,
- 2) la pronunciada diferencia de contexto (el salón burgués de la Francia imperial y el nomadismo de las “avanzadas civilizaciones del desierto en Arabia”) y

conceptos de Badiou. Véase p. 35 y p. 68 y el capítulo “Teatro Comparado. Cartografía Teatral” en DUBATTI, J. (2012): *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel, pp.105-125.

⁹⁷ Utilizo el término como derivado de “presentification” tal como lo sugiere Wilkens en su trabajo introductorio a la antología de ensayos sobre la obra de Badiou, véase WILKENS, M. (ed.) (2005): “The Philosophy of Alain Badiou”, *Polygraph. An international Journal of Culture and Politics*, N° 17, p. 7.

3) la destinación en que cada poema “habla”, signado por lenguas que no pertenecen —ni por asomo— a la misma “ascendencia”.

A pesar de esto, Badiou apuesta —en un enfático y exclamativo “¡Y aun así!” (PMI, 95)— por reconocer que “los dos poemas, en y por su distancia inconmensurable, nos hablan ambos de una cuestión única y singular”.

Los términos de su comparación son el poema mallarmeano *Tirada de dados* —verdadero *leit motiv* badiouiano— y una oda pre-islámica atribuida a Labid ben Rabi’a⁹⁸ (y que Badiou lee traducida por André Miquel, uno de los grandes arabistas franceses del siglo XX) puestos ambos como “modelos” —cada uno en su registro— de un “desmoronamiento radical”. Sintetizando de manera sorprendente (y sumaria) ambos poemas, Badiou focaliza en la figura neurálgica del Maestro: en Mallarmé, presente como aquel “que agita irrisoriamente su mano, que contiene los dados”, y, en Labid, como aquel que, al interior de un clan, debe tomar la decisión más acertada y conveniente para el conjunto de su comunidad. Aquello que aúna a ambos maestros, Badiou lo coloca bajo el tropo de la “hesitación”, como amenaza “de que nada ha tenido lugar más que el lugar”. Para el filósofo francés, ambos poemas “parten” de ese “tener lugar del lugar” —en Labid como “lugar desnudo, de la ausencia, de la desaparición desértica” y en Mallarmé en la quimera de una “eterna tirada de dados sobre el Océano”— y convergen, en el colmo de su dilatada distancia, “en el punto de la cuestión que los persigue: el maestro de verdad debe atravesar la defección del lugar por el que, o a partir del que, hay verdad”. Será el poema quien venza la indiferencia y

⁹⁸ Labid fue un poeta árabe (o *mukhadram*) pre islámico que posiblemente vivió entre 560 y 661 después de Jesucristo. En el 630 se habría convertido al Islam. Hay varios rastros coránicos en su escritura. Su “diwan” comprende cincuenta y cinco poesías y más de cien fragmentos. Véase su presentación en la monumental obra del conde de Schack: VON SCHACK, A. (1988): *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Madrid, Hiperión.

otorgue una oportunidad allí donde sólo hay desierto (Labid) o abismo (Mallarmé). La acción poética opera donde nada “tuvo ni tendrá lugar”.

En una segunda instancia de comparación, traspuesto el umbral del que parte el poema y su proyección, o, trabajando Badiou con un ápice singular de su postulación comparatista, el filósofo lee en ambos poemas como ‘coincidencia’ la idea de que ese lugar erosionado —escrito en la arena, en la piedra, en el mar o a merced de la lluvia— es un espacio de ausencia y separación. En Labid, porque las cosas justamente “evocadas” según su ausencia se cargan de una energía sin precedentes que “el maestro viene a sellar”; en Mallarmé, de modo disímil, porque ese maestro no está inclinado hacia la ausencia, sino “atrapado por la desaparición” y con su figura ‘casi hundida’⁹⁹. El gesto de donde surgirá la Verdad es del orden de la duda: tirar o no los dados. Para Badiou, si en Labid la función del maestro es ser el dueño de la elección, en Mallarmé “es hacer equivaler la elección y la no elección”. En este punto “similitudes” y divergencias en torno a los puntos nodales de ‘lugar, maestro y verdad’ se tornan para Badiou el centro del problema.¹⁰⁰

⁹⁹ “Como ya sugería antes ‘el Maestro’ simboliza, desde mi punto de vista, al poeta, y en última instancia, a todo creador. Pero ¿cuál es la situación del Maestro? He aquí que Mallarmé nos ofrece la respuesta del modo más crudo: el Maestro es el que antaño (según una maniobra olvidada) empuñaba el timón, es decir sentía la sensación (real o no) de dirigir su propio navío, su propio quehacer artístico. Pero el horizonte comenzó a agitarse y los vientos amenazaron su destino, lanzando su Espíritu hacia la tempestad. Llega ahora el momento más dramático: en medio de la tempestad el creador no consigue guiar su propio barco y, a pesar de su pretendida arrogancia, vacila, inexorablemente, ‘como un cadáver separado por el brazo del secreto que detenta’. Obsérvese de qué modo tan crudo se manifiesta la pérdida de ese ‘secreto’, de esa ilusión del creador que, ahora, naufraga y, a pesar de seguir ‘jugando la partida’ (¿no siguió escribiendo Mallarmé?), a pesar de continuar con sus viejas manías (‘como un maniaco canoso’) naufraga, pues las olas le invaden ‘fluyendo sobre su barba sumisa’, lo cual no sólo le hace sucumbir como poeta, sino también (y esto es mucho más trágico) como hombre”, en DIAZ DE LA FUENTE; A. (2002): “Un análisis musical del Golpe de dados de Stéphane Mallarmé”, en *Revista Educación y futuro* N° 7, p. 5. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo;jsessionid=4A1DF5AAD567E6A43896410A361943F7.dialnet01?codigo=2016089>

¹⁰⁰ Jean Bessière, uno de los grandes teóricos franceses de la comparación de nuestro tiempo, sostiene en torno Badiou y los efectos que su postura frente al comparatismo ha generado: “Il est donc vain de s’attarder sur les faiblesses épistemologiques et méthodologiques que porte ou qu’implique le terme de Comparaison —encontre qu’on puisse en expliquer l’usage, dans

No nos interesa en esta instancia la prosecución de su desarrollo y planteo dialéctico-temático¹⁰¹ donde el filósofo comprobará (como otro modo de “verificar”) su sistema filosófico en la materia poética, sino de qué manera Badiou erige a partir de este cotejo un “aun así” de la comparación que —con declarado recelo inicial y *malgré* las malas traducciones— se “abre camino” en pos de la Verdad.

Según nuestro parecer, una resolución *intersticial* entre los términos comparados, es decir entre la visión mallarmeana y la que presenta la *mu'allaqa*, pone en valor, por encima de las diferencias, los ‘universales’ en una articulación del *entre-deux* que tomaremos como modelo para nuestro análisis entre *Ranas* y *Citrouilles*, también separados en su escritura por la distancia de más de veinte siglos, distintos contextos y lenguas diversas. El modelo comparatista de contraste entre dos poemas de dilatadas distancias y diferencias de base, contexto y lengua, le sirve a Badiou —“Labid y Mallarmé dicen que sí”— para considerar (a pesar de su falta de crédito inicial en la comparación) en una fe manifiesta en los universales.¹⁰² Al determinar que

une perspective historique, très simplement. Car il est bien évident que ce terme appelle —appelait dès le début de la discipline— moins la recherche des ressemblances que le traitement des différences. Certes, on peut citer Alain Badiou pour souligner qu’il faut sortir de la comparaison des ressemblances (Apter 2006); mais Alain Badiou ne fait que se donner —bien tardivement— l’adversaire facile qu’est la convention la plus plate. Si l’on entend donc revenir sur la discipline, sur son archéologie, sur son histoire, il vaut mieux, dans un jeu qui allierait Haun Saussy et David Ferris (2006), et irait un pas au-delà de leurs thèses, se tenir au constant que la Littérature comparée est encore commandée par sa propre archéologie qui tient entièrement dans une pensée holiste de la littérature”, en BESSIÈRE, J. (2008): “Actualité de la littérature comparée; refus du pouvoir absolu de la littérature et reconnaissance des sphères”, *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, décembre, 2008, p. 333.

¹⁰¹ Para el seguimiento y la recapitulación que hace el propio Badiou en este ensayo véase pp. 97-99.

¹⁰² “This lack of belief is not absolute as Badiou inserts the ‘beaucoup’ or ‘much’ as a qualifier, to indicate that he does not believe much in Comparative Literature. But he believes enough to write a book on Comparative Literature and to perform a tour de force in which he takes disparate authors in the wide gap of time in languages from radically different cultures and finds a common or universal truth in them. As Emily Apter has said in her discussion of Badiou’s book: ‘It would seem that the greater the arc of radical dissimilitude and incomparability, the truer the proof of poetic universals’. Apter, who is examining universal poetics and postcolonial comparison, explores, as Saussy did, the untranslatability of translating literature”, en HART, J. (2011): *Literature, Theory, history*. NYC, Palgrave MacMillan, p. 21.

nuestra modernidad se instala justamente en “no poder elegir razonablemente en lo que respecta a la relación entre maestría y verdad”, Badiou sostiene:

“Creo que hace falta proponer al pensamiento un paso atrás. Un paso hacia lo que Mallarmé y la oda preislámica tienen en común, es decir, el desierto, el océano, el lugar desnudo, el vacío. Es necesario recomponer para nuestro tiempo un pensamiento de la verdad que sea articulado sobre el vacío sin pasar por la figura del maestro. Ni por el maestro sacrificado ni por el maestro suscitado.

“O mejor: fundar una doctrina de la elección y de la decisión que no exista en la forma inicial de una maestría sobre la elección y la decisión” (PMI, 101).

Si la resultante de la comparación es una enseñanza para el pensamiento contemporáneo,¹⁰³ esta práctica comparatística —aun recusada *ab initio* y reformulada como un modo de ejercer la comparación “quand même”¹⁰⁴— es una demostración

¹⁰³ Apter, utilizando como base la postulación de Badiou, ‘redirecciona’ las posibilidades actuales de la literatura comparada entendida como una disciplina más cercana a los estudios poscoloniales, herederos naturales de la comparatística, con fuertes implicancias políticas y culturales, al reclamar nuevos métodos disciplinares que hagan “creíbles” las comparaciones y que rompan —tal como lo postulan Spivak o Chow— con viejos paradigmas: por su parte Apter es reconocida en su cruzada por otorgarle otro estatuto a la traducción en tanto ha incrementado notablemente su valor metafórico en el mundo actual, pese a sus fallas y problemáticas (tal como consigna Badiou): su incidencia como proceso dinámico se extiende a una cada vez más grande multiplicidad de campos (comunidades imaginarias, diversidad cada más notable de culturas, escrituras de la diáspora, etc.). Según Apter, la comparación se orienta más bien ya no a textos, autores y movimientos sino a sistemas en conjunto abordados con perspectiva plural, multicultural y heteroglósica: “Comparative literature is no more beset than other humanities fields by the constraints imposed by its historic subject fields (genres, periodizing frames, theoretical paradigms). But it faces the rigors of the globalist injunction with a heightened awareness of the Babelian ironies of disciplinary self-naming, and remains more vulnerable than national literatures to the charge of shortchanging nonwestern approaches because of its commitment to inclusiveness. I would suggest that a translational model of comparative literature goes some distance to answering such concerns. Languages are inherently transnational; their plurilingual composition embodies histories of language travel that do not necessarily reproduce imperial trajectories. They afford a planetary approach to literary history that responds to the dynamics of geopolitics without shying away from fractious border wars. In my own work, this translational transnationalism corresponds to a critical praxis capable of adjusting literary technics —interlinear translation, exegesis, gloss, close reading— to the exigencies of a contemporary language politics...” véase APTER, E. (2008): “Untranslatables: A Word System”, *New Literary History* 39/3, Summer, p. 583.

¹⁰⁴ “Ce «comparatisme quand même», fondé sur l’universalisme littéraire, très mallarméen, d’une proximité dans la pensée», défie les principes les plus traditionnels de la Littérature Comparée et de la traductologie en avançant que plus les pôles sont éloignés, moins il y a de communication entre eux au départ, plus la décharge de leur mise en relation est forte. Cela rejoint en un sens le rapprochement surréaliste de Saussy. Mais le comparatisme postcolonial

no sólo de aquello que debemos “retener” de ambos poemas, sino también una forma de validar qué tipo de verdad universal puede ponerse de manifiesto en poemas distantes en el tiempo. Mediante citas precisas —o económicas a los efectos de su demostración— de ambos poetas y un articulado que vuelve a centrarse en su teoría del acontecimiento —a) no existe verdad, sino verdades, b) cada verdad es un proceso, c) “llamamos sujeto de una verdad a todo momento finito del proceso infinito de esa verdad”, d) todo proceso de verdad se inicia con un acontecimiento, e) el acontecimiento revela el vacío de la situación y f) “la elección que liga al sujeto con la verdad es la elección de continuar siendo” — los poemas “dicen” o siguen diciendo a través del tiempo lo que el filósofo “retraduce” a los efectos de su comprobación:

“Una verdad comienza por un poema del vacío, continúa por la elección de continuar y sólo finaliza en el agotamiento de su propia infinidad. Nadie es el maestro, pero cada uno puede inscribirse allí. Cada uno puede decir; no, no hay solamente lo que hay. Está también eso que ha ocurrido y de lo que yo llevo, aquí y ahora, la persistencia” (PMI, 104).

Para Badiou, el poema es el “guardián ejemplar” de esa persistencia.

Hacia el final de su ensayo, Badiou se interroga —y a su vez nos interpela— si es sólo el poema quien cumple esa “tarea”, y amplifica su deseo a otras

(champ encore presque vierge du mondial) y gagnerait sans doute quelque chose en activant des liens autres que linguistiques, à peine exploités jusqu’ici et qui ont en même temps le mérite de désigner des proximités réelles, comme entre cultures caraïbes. Parmi les nouvelles façons de «faire du comparatisme» que suggère ou qu’impose logiquement le «régime de mondialisation» figurent aussi toutes celles qui prennent en compte les situations d’inégalité, de minorité et d’hybridité linguistique, donc les conditions de communicabilité et «l’éthique de la localisation», apparemment aux antipodes du «comparatisme de l’Idée» selon Badiou, lequel assigne la production de la valeur à la transcendance de l’individuation, de la singularité. Et pourtant l’un et l’autre sont animés par le même objectif de placer le lecteur dans un entre-deux absolu qui «réactive l’esthétique», comme le veut Peter Hallward dans son *Absolutely Postcolonial* ; j’ai aussi écrit quelque part, que l’objet de la littérature comparée n’est pas la différence mais son *entre*, c’est presque une banalité qui ne peut soutenir un projet efficace à moins de renoncer à concilier, comme essaie de le faire un peu légèrement Emily Apter, les conceptions totalement incompatibles de l’identité qui sont celles d’un Badiou et d’une Gayatri Spivak», en COSTE, D. (2005): «Le Mondial de littérature», *Acta fabula*, vol. 6, N° 3, Automne.

configuraciones artísticas¹⁰⁵ como la danza o el teatro —artes del “una sola vez”, artes consagradas a la fugacidad del acontecimiento o dedicadas a lo ‘no fijado’— que también cumplen esta funcionalidad que —el autor advierte— no debería escapársele a la filosofía y a sus más “íntimos intereses”.

Capítulo 2

2.1 El teatro en el pensamiento de Badiou. Antecedentes del teatro de Badiou.

2.2 De las obras tempranas a la tetralogía de Ahmed.

2.3 La teoría teatral de Badiou de *¿Qué piensa el teatro?* a *Elogio del teatro*: conceptos claves.

2.4 *Rapsodia para el teatro*. Modos de escribir la teoría teatral contemporánea.

¹⁰⁵ Para una lectura complementaria sobre la pluralidad de las artes y su “singular plural” según Kant, Schelling y Hegel véase el capítulo “¿Por qué hay varias artes y no una sola? (Conversación sobre la pluralidad de los mundos)” en NANCY, J. L. (2008): *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 9- 58.

2.5 Teatro y Estado. El rol del poeta y su compromiso con la *polis*: Mallarmé y Beckett como modelos dramático-filosóficos.

2.1 El teatro en el pensamiento de Badiou. Antecedentes del teatro de Badiou

En este apartado nuestro propósito es relevar de qué manera el teatro de Alain Badiou dialoga con la propia tradición en la que se incluye su teatro por su inserción nacional: de qué modo Badiou relee y se inserta en la tradición del teatro francés moderno y contemporáneo. Para ello debemos poner en evidencia la forma en que Badiou vislumbra un proceso de modificaciones notorias al interior de la tradición teatral con posterioridad a la guerra del 14, es decir en la llamada primera posguerra,¹⁰⁶ al interesarse en principio por el teatro anarquista o socialista de los años 1880-1914 (DPT, 145) —llamado también por Badiou “teatro de combate del fin del siglo XIX”— y después por autores inmediatamente posteriores a los rumbos que la escena francesa había tomado luego de fenómenos de origen finisecular como el Teatro Libre de André Antoine (1858-1943), considerado el primer director de escena moderno que acogió con pasión en su teatro las vertientes naturalistas (pionero en la utilización de comida y animales vivos en escena) o el Teatro de *l’Oeuvre* de Lugné Poe (Aurélien Marie Lugné, 1869-1940), continuador del Théâtre d’Art de Paul Fort, fundacional para el desarrollo del teatro moderno francés al introducir, en el público y en la escena franceses, las exploraciones simbolistas e ibsenianas del nuevo repertorio.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Para los conceptos y recorridos vertidos en este apartado hemos utilizado el prefacio de Alain Badiou a EBSTEIN, J.; Ivernel, P.; Surel-Tupin, M.; Thomas, S. (2001): *Au temps de l’anarchie, un théâtre de combat: 1880-1914*. Paris, Séguier. Hay traducción al español con el título “Destino político del teatro, ayer, hoy” (DPT).

¹⁰⁷ Véase WALKER LINARES, F. (1954): *Breve estudio sobre el teatro francés contemporáneo*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Badiou parece reinvocar ese momento bisagra, retrotrayendo modos y lenguajes a ese momento singular del primer modernismo del teatro francés de la primera posguerra y su impacto relativo en su propia praxis teatral y en el teatro de Occidente que lo continúa en líneas que reabsorben o desestiman esos lineamientos. De alguna manera, Badiou, en alusiones y estilo, pone en consideración el trabajo de la llamada vanguardia de las décadas posteriores a la *Grande Guerre* haciendo foco en el trabajo también desarrollado en la escena a través de directores como Jacques Copeau (1879-1949), para quien la esencia del teatro residía en las palabras de Mallarmé: “La escena liberada a la voluntad de las ficciones”,¹⁰⁸ y que promulgaba el estallido de las estructura física del teatro en pos de una liberación de las “estructuras intelectuales del drama”, o Louis Jouvet¹⁰⁹ (1887-1951) que anticipó la existencia de un realizador como Antoine Vitez (1930-1990), central en la segunda parte del siglo XX, fundamentalmente por su labor pedagógica en el teatro de los barrios de Ivry o en su proyecto de un “teatro elitista para todos”¹¹⁰.

¹⁰⁸ Véase GIRAUDON, R. (1972): *Demencia y muerte del teatro*, México, Extemporáneos, 1972, p.50.

¹⁰⁹ Véase en particular las postulaciones de la segunda parte en JOUVET, L. (1941): *Réflexions du comédien*, San Pablo, Americedit.

¹¹⁰ Para una mirada latinoamericana de este fenómeno en conjunto del teatro francés véase el testimonio del escritor mexicano Juan José Arreola: “Para esa época, cuando me adentré en el conocimiento de Jouvet, ya había yo leído revistas sobre historia del teatro y del surgimiento de una nueva etapa del teatro francés, a partir de André Antoine. Pero en realidad coexistían en Francia varias clases de teatro: el de la Comédie Française, tradicional y repetitivo, el de la escuela de la propia Comédie que se escenificaba en los teatros bien, como el Sarah Bernhardt entre otros, y el teatro de los bulevares, el funambulesco, aunque también existió, curiosamente, un término medio entre el teatro de la Comédie y el de los funámbulos. Esto sucede cuando a Antoine se le ocurre hacer un teatro que parte del naturalismo de Zola. Y es así como, por ejemplo, en una pieza que recuerdo, dirigida por Antoine, aparece una carnicería completa, con los ganchos o lambrutines de los que colgaban verdaderas piezas, enormes, de carne, frescas y que goteaban sangre. Naturalmente, el olor de la carne llegaba a los espectadores. Y de pronto el actor que hacía de carnicero se ponía a cortar y picar carne de verdad, a cortar queso y probarlo, lo que causaba cierto desconcierto en el público. Antoine fue maestro de Jacques Copeau, que inauguró en el teatro francés una corriente contraria, cargada de antinaturalismo. Otro extraordinario comediante fue Firmin Gémier, quien elige trabajar en un circo, no en un teatro, y planea una pieza en la que los actores se mueven en todos los sentidos y el público los ve desde todos los ángulos”, en DEL PASO; F. (2015). *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. México, FCE, pp. 37-38.

Es notorio que en la elección del repertorio tanto Copeau¹¹¹ como Jouvet le dieron especial preeminencia a la obra de Molière. Entre los discípulos de Copeau se destaca la figura de Charles Dullin (1885-1949), pionero en la no separación entre el espacio físico del escenario y de la sala y reconocido puestista de la obra de Aristófanes: montó *Aves*, *Paṣ* y *Pluto*. Recordemos la fecha liminar de 1899 cuando en la *Révue d'Art Dramatique* autores como Anatole France, Octave Mirbeau, Émile Zola y Romain Rolland debatieron sobre la importancia de un teatro popular en Francia que retomase –con conexión patriótica– los “efectos” logrados en 1892 a partir de la representación de *Le médecin malgré lui* de Molière en celebración del centésimo aniversario de la instauración de la República, y antecedente inmediato de la creación de un teatro del pueblo. Como un desprendimiento en torno a los alcances de las postulaciones del colectivo de la *Revue*, Rolland fue el autor faro del grupo al exigir la necesidad de que el pueblo parisino accediera de manera masiva al teatro. Si bien tanto la *Revue* como Rolland no lograron, por dificultades prácticas, su anhelo, sentaron las bases con un precedente de carácter fundacional.

El punto de inflexión posterior a la primera guerra supo recrear en Francia un teatro atacado por la teórica de Badiou (RT, 33): el llamado *teatro de boulevard*, cuyo éxito prosiguió hasta el advenimiento de la Segunda Guerra y la sobrevivió¹¹²; representa un fenómeno que se contrapone a un teatro de ideas que sería la corriente con la cual Badiou se emparenta. La coexistencia por años de ese teatro de boulevard y del teatro de ideas, casi vistos como una fuente teatral de donde manan dos

¹¹¹ Sobre la relación entre Copeau y Paul Claudel, que parece como personaje dramático en el texto de Badiou que nos convoca, véase la profusa correspondencia que mantuvieron durante más de treinta y cinco años con claras alusiones a conceptos compartidos sobre teatro y religión además de comentarios sobre puestas de escena y problemas de realización teatral, en CLAUDEL, P. (1966) *Claudel, homme de théâtre. Correspondances avec Copeau*. Paris, Gallimard.

¹¹² Véase el logrado trabajo de RIDING, A. (2012): *Et la fête continue. La vie culturelle à Paris sous l'Occupation*, Paris, Plon.

diferentes vertientes, parecen ser retomados (debatidos y rebatidos) al interior de la obra de Badiou, por ejemplo en *Citrouilles* a través del personaje de La mucamita.

No podemos dejar de mencionar el pensamiento filosófico del teatro de Gabriel Marcel (1889-1973) y su denominado “existencialismo cristiano”, de corte “neo-socrático”, como así también al “melodrama de tesis”– que emprendió Eugène Brieux (1858-1932) en contra de las injusticias sociales y su opción en defensa de los desfavorecidos: jóvenes pobres, mujeres sin dote (o que, por trabajo, se veían imposibilitadas de amamantar a sus hijos) o los males de la clase obrera parisina en su conjunto, que este precursor llevó a escena.¹¹³ Estos antecedentes contribuyen a poner en marco la apuesta teórica y escrituraria de Badiou rica en relaciones que nos permiten reconsiderar, de alguna manera, su diálogo y relación con la historia del teatro francés desde los albores del siglo XX.

En cuanto a la tipificación del teatro francés desde su concepto de clase, interés que en Badiou cobra significativa importancia, a pesar de la presencia de doctrinas sociales desde la Revolución Francesa, casi no existió un teatro de extracción proletaria: la escena fue mayoritariamente burguesa. Badiou, sin embargo, colocará el foco de su teoría en la singularidad de la obra emprendida por Jean Vilar (1912-1971) quien hizo circular un repertorio universal por los barrios populares y creó el TNP (Teatro Nacional Popular) de gran pregnancia para su historia personal:

“Otra etapa de la enfermedad (teatral) fue el descubrimiento de Vilar, del TNP, en Chaillot, cuando el provinciano que yo era entonces ‘subió a París’ para continuar con sus estudios. Creo que lo que en ese momento me impactó fue la sobriedad de la puesta en escena, el hecho de que se reducía a un conjunto de signos y, al mismo tiempo, la muy particular densidad de la actuación del propio Vilar. Se hallaba como distanciado de la representación que estaba haciendo, era más lo que esbozaba que lo que realizaba. Gracias a él comprendí que el teatro era más un arte de posibilidades que un arte de realizaciones. (...) Me lancé entonces —

¹¹³ Véase LALOU, R. (1962): *Medio siglo de teatro francés*, Buenos Aires, Fabril editora, p.37.

¡y lo sigo haciendo!— tras lecturas inmensas y recorrí una parte considerable del repertorio mundial. Amplié el efecto que me produjeron las producciones del TNP leyendo las obras completas de los autores que ese teatro había elegido” (ET, 12-13).

Francia necesitará atravesar las miserias de la Segunda Guerra para otorgarse apenas a comienzos de 1951 la existencia de un verdadero teatro popular a cargo de Vilar, quien en 1943, al alquilar el teatro más minúsculo de París, creó el denominado *Théâtre de Poche*. En relación a la importancia que tendrá para el teatro contemporáneo y para el propio Badiou la experiencia de Avignon, recordemos que fue Vilar en la salida de la guerra quien en el verano de 1947 inscribe a Avignon en el mapa de las manifestaciones teatrales, al decidir montar espectáculos en el gran patio del Palacio de los Papas. En esa primera ocasión, Vilar ofreció entre otras producciones una versión de *La historia de Tobías y de Sara* de Paul Claudel.

Su notable antecesor fue Firmin Gémier (1869-1933) que crea en 1920 el primer Teatro Popular luego de su proyecto inconcluso de un teatro nacional ambulante que intentó llevar obras de repertorio a lo largo y a lo ancho de Francia, o la moción que llevó al Congreso de un teatro que se trasladara en tren, a través de una locomotora tractora, con el fin de transportar al interior del país un teatro desmontable (con platea para 1600 plazas) para un público general. Gémier es, a su vez, recordado por su innovadora técnica teatral de rotura de la cuarta pared, por la interacción entre actores y público, por la supresión de la candileja en favor de la iluminación del trabajo del actor realizado por el uso dinámico de proyectores y por el trabajo corporal de los actores desestimando el pesado y doble legado de histrionismo y la declamación.¹¹⁴ Fue Gémier –seudónimo de Tonnerre– quien en 1911 se propuso alentar la idea de un teatro ambulante (apelando a los orígenes nómades del teatro griego en su forma iniciática) con el propósito de llevar el teatro a todos aquellos

¹¹⁴ Para una lectura clásica del teatro popular de Francia en esa época, véase MORTEO, G. (1968): *El teatro popular en Francia*, Buenos Aires, Eudeba.

públicos que estaban privados de él¹¹⁵: idea que *aggiornada* expresa su coincidencia con los deseos manifiestos del teatro y de la teoría de Badiou. La ambiciosa idea de Gémier aspiraba a un ejército de carros montados que se distribuyeran en distintas zonas de París y sus alrededores, con el cual cada una de estos teatros móviles llevase su auspicio con el nombre de las Musas y, por supuesto, de Téspis, “el ático de Icaria”, y su mítico carro. Gémier llevaría no sólo el teatro a esos espacios donde nuevos públicos acogerían la experiencia teatral, también proponía la participación activa de las comunidades en ayuda ante “el paso del teatro”. Si bien se intentó llevar a cabo el proyecto, su funcionalidad derivó en un fracaso que hizo abortar rápidamente la excelente idea.

De alguna manera, a su vez, la elección que hace Badiou de Paul Claudel (1868-1955), que restituyó al adjetivo ‘católico’ su significado universalista (o paulista, como diría el filósofo francés), nos permite reconocer aquí que la obra claudeliana de matriz cristiana no es una excepción en el corpus teatral del siglo XX francés.

En Francia existió un “teatro de inspiración religiosa” con autores y obras destacadas como el teatro misterico y hagiográfico –previo a la majestuosidad claudeliana– de Henri Ghéon (1875-1944), la obra de “combate cristiano” y su célebre pieza póstuma *Dialogues des Carmélites* (1949) de Georges Bernanos (1888-1948), el denominado teatro tradicionalista de Paul Bourget (1852-1935) y su defensa a ultranza del matrimonio cristiano, o, con menos carácter religioso, pero con una fuerte connotación humanista, las piezas de reflexión y psicología de Jean Jacques Bernard (1888-1972), uno de los primeros en denunciar –ya en diciembre de 1944– las atrocidades de los campos de concentración. Su contraparte, antirreligiosa o

¹¹⁵ “Es evidente que el Teatro actual no satisface las necesidades de la imaginación de los pueblos. El arte teatral ya no debe estar reservado a las clases privilegiadas; es preciso que se dirija, como en otro tiempo, a toda la Nación; solo con esa condición volverá a encontrar su grandeza y su fuerza” (Acta Proclama Teatro Popular, 19 de febrero de 1921).

convulsiva, se expresa en las “respuestas teatrales” en vastas producciones dramáticas de Jean Cocteau (1889-1963), ingenioso adaptador también de piezas de filiación helénica, o del también filósofo y dramaturgo Jean Paul Sartre (1905-1980).

Por otra parte, entendemos que la obra de Badiou se enlaza con una tradición rica en el teatro francés del siglo XX que abrevó sin descanso en la mitología griega¹¹⁶ y en el regreso de los personajes de la tragedia ática a la escena contemporánea. De este modo y si bien sería vasta la cita a obras de fuente griega o latina, la opción de Badiou por reinstalar la comedia aristofánica —en algún sentido peculiarísima en este panorama— puede colocarse en sintonía con el trabajo emprendido por varios antecesores en el trabajo de reescritura mitológica: destacamos, por su relación con *Ahmed le subtil*, texto inaugural y de exordio de su tetralogía, cuyo subtítulo es *Scapin 84*, al teatro de la “transfiguración” y a la pieza *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux (1882-1944) directamente emparentada con la tradición áurea y con Molière al “dramatizar” el amor del dios Júpiter por la mortal Alcmena, esposa fidelísima de Anfitrión. Como así también a la célebre pieza representada en todo el mundo que dialoga —sin tener un modelo en particular— con la tradición antigua; nos referimos a *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, estrenada en 1935 e interpretada con insistencia como metáfora de la situación europea previa a la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, al fijar Badiou el prototipo de Ahmed bajo el modelo del Scapin de Molière y su antecesor en la comedia griega, refleja también de qué modo recupera o establece una continuidad con otros tipos representativos que la literatura teatral francesa supo crear durante el siglo XX y en el período de entreguerras: nos referimos a la creación satírica y caricaturesca de ribetes molierescos de Knock (1923), del

¹¹⁶ Véase DIEZ DEL CORRAL, L. (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Gredos.

“unanimista” Jules Romains (1885-1972) o al personaje de Topaze (1928) de Marcel Pagnol (1895-1974), de extraordinaria repercusión.

2.2 De las obras tempranas a la tetralogía de Ahmed

Si bien nuestra investigación se concentra en la última pieza de la tetralogía de Alain Badiou, nos resulta esencial plantear el análisis de las concepciones más relevantes de su teoría teatral, muchas de ellas redactadas en distintos momentos y estadios de su propia obra filosófica y dramaturgica, a lo largo de los últimos veinticinco años. En muchos casos, estas reflexiones sobre teatro son contemporáneos de su propia práctica teatral, por ello, comenzaremos por periodizar su producción –en su faz de publicación y de representación, si la tiene– para luego verificar su sintonía y correspondencia con los escritos que sustancian de manera expresa esta teoría.

El estatuto genérico de este agrupamiento de textos sobre teoría teatral en Badiou que ponemos a consideración es claramente heterogéneo, pero tiene un carácter transversal que cubre de manera fragante su recorrido vital y escriturario. Las piezas seleccionadas comprenden un corpus que incluye trabajos monográficos de teoría teatral, artículos sobre teatro, trabajos monográficos sobre otros autores y temas que incluyen postulaciones teóricas además del agregado de una escena neurálgica y metateatral que, a nuestro criterio, desde el *incipit* de la última pieza de la Tetralogía constituye un instrumento esencial en el marco de este conjunto de piezas que construyen la ontología teatral de Badiou.

En orden cronológico, acorde a su aparición en su original francés, tenemos:

Rapsodia para el teatro (1990)

La escritura de lo genérico: Samuel Beckett (1992)
¿Qué piensa el teatro?, seguido de Diez proposiciones sobre el teatro (1994)
Beckett, el infatigable deseo (1995)
Les Citrouilles, acto I, escena 1: la falsa parábasis de Ahmed (1996)
Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena (1996)
Tesis sobre el teatro (1998)
Teatro y filosofía (1998)
Filosofía, arte y política: el Teatro. Preguntas del público (2000)
Destino político del teatro, ayer, hoy (2001)
Notas sobre Los secuestrados de Altona (2005)
Prefacio a la edición integral de La Tétralogie d'Ahmed (2010)
Elogio del teatro (2014)

La escritura teatral de Badiou se inaugura en 1979 con la presentación y publicación de su primera intervención para el teatro, su texto de exordio, *L'écharpe rouge*, ópera de trama política que el autor publica ese mismo año en las ediciones Maspéro de Paris, adscribiendo la pieza al género híbrido de la *romanopéra* donde el autor combina elementos discursivos y narrativos en una dimensión teatral deudora de la magnificencia y de la “musicalidad” operística. Con la forma de una ópera política, la pieza representa –poética y teatralmente– la historia del siglo XX, entendido éste como el siglo de las revoluciones¹¹⁷ o como el siglo “que supo parir al comunismo”. A esta pieza le sigue, en su interés por explorar teatralmente la noción de *universalismo* en la figura de San Pablo, su tragedia en tres actos *Incident d'Antioche*. Esta pieza es clave en el traspaso de una visión marxista a una dimensión nueva en las coordenadas temáticas y expresivas de Badiou, que revisita la relación entre la naturaleza de las prácticas políticas, pero no demasiado relacionada con la posterior escritura del “ciclo

¹¹⁷ Sobre la puesta en escena de Antoine Vitez para el entonces Teatro Municipal de Avignon, véase el reportaje de Georges Aperghis en el sitio INA. Fr <http://www.ina.fr/art-et-culture/arts-du-spectacle/video/CAB8401623801/l-echarpe-rouge-mise-en-scene-par-vitez-au-festival-d-avignon.fr.html>. Consultado el 28/V/2013.

de Ahmed”, también conocido como *Tetralogía*. Escrita con poética elocuencia, la obra muestra el drama personal y emocional –incluido un cómico interludio– del personaje de Paula como pivote –y acaso rectificación en femenino y con honduras más allá de cualquier marco institucional posible– de los anhelos del apóstol Pablo en pos de la difusión de la Iglesia en términos universales. La obra fue leída de manera pública, pero nunca representada de manera integral, aunque muy recientemente –en 2013– fue motivo de traducción al inglés con un prefacio de Badiou e introducción crítica de Kenneth Reinhard, que conecta esta obra con su modelo *La Ville* de Paul Claudel. La traducción incluyó, a su vez, notas y citas tomadas de una entrevista efectuada por Susan Spitzer a Badiou que abordamos en el apartado referido al estado de la cuestión.

La primera pieza de la denominada tetralogía de Ahmed cuyo título es *Ahmed le Subtil*, y que lleva por subtítulo *Scapin 84*, data –justamente– de 1984 y fue publicada por la editorial Actes Sud. Se estrenó apenas diez años después en un montaje para el celebrado Festival de Avignon. *Ahmed philosophe* y *Ahmed se fâche* –siempre con dirección de Christian Schiaretti– fueron publicadas contemporáneamente a su puesta en escena entre los meses de abril y de agosto de 1995. Finalmente, *Les citrouilles* fue presentada en mayo de 1996,¹¹⁸ en el *Théâtre des Quartiers d’Ivry* (Teatro de los Barrios de Ivry) y fue publicada ese mismo año, en forma individual, por la editorial Actes Sud. En 2010 la ‘integral’ de las piezas con el título *La tétralogie d’Ahmed* se dio a conocer por el sello Actes Sud, con prefacio del propio Badiou que abordaremos especialmente. Esta última edición es la que tomamos como modélica para la totalidad de este trabajo.

¹¹⁸ Según el sitio *Les archives du spectacle*, la pieza *Les citrouilles* fue presentada desde el 5 de mayo al 1 de junio de 1996 en el *Théâtre des Quartiers d’Ivry*.
http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Organisme=122&Saison=1996 Consultado el 28/V/2013.

Ahmed el sutil, fue la primera pieza de la Tetralogía que escribió Badiou, donde traspone *Les fourberies de Scapin* (*Los enredos de Scapin*) de Molière –reescritura, a su vez, del *Formión* (*Phormio*) de Publio Terencio Africano– al entorno problemático de la *banlieue* parisina. Esta obra constituye un viejo recuerdo de infancia del propio autor, ya que uno de sus profesores le encarga la interpretación de Scapin, personaje central de la poética molieresca. Data de ese año la adopción de este personaje que recorrerá y atravesará toda la serie: Scapin devenido Ahmed será el esclavo que representa al proletariado moderno que se inspira –como el valet de la comedia clásica francesa– tanto en el antecedente de la *Commedia dell’arte* a través de la articulación de “un entramado de tipos cómicos”, como también en el esclavo Jantias de la tradición aristofánica. Esta primera pieza de la serie tuvo una inaugural lectura pública a cargo de Antoine Vitez –figura central del teatro francés de la segunda mitad del siglo XX– en la *Comédie Française*, en 1987, pieza bien recibida por el público francés aunque ignorada por la crítica, como gran parte de las producciones montadas a partir de textos de Badiou.

La década del 90 es crucial para la teoría teatral de Badiou y coincide con la publicación y representación de las piezas que integran la Tetralogía. Ya en el inicio mismo del decenio, Badiou publica su *Rapsodia para el teatro. Breve tratado filosófico* donde, acorde al planteo de Bruno Bosteels en el prólogo a la edición americana de este libro, el dramaturgo cumple su deseo de ‘profundización’ de sus ideas sobre teatro. *Rapsodia* se constituye en el instrumento teórico acaso más ‘compacto’ de su ideario. Dos años después, en su libro *Condiciones*, Badiou dedica un capítulo a la obra en prosa de Beckett, pero con alusiones precisas, al teatro del narrador, poeta y dramaturgo de origen irlandés a partir del cual Badiou “aísla” en parte –tal como expondremos debidamente– el concepto de acontecimiento circunscripto a las características de la experiencia teatral o más bien al arte como procedimiento de

verdad. En ese texto –“La escritura de lo genérico: Samuel Beckett”– en principio pronunciado en 1989 a propósito de las denominadas conferencias Perroquet, Badiou se expide sobre *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *La última cinta*, como piezas que no articulan otra cosa “más que la espera de un acontecimiento”. Este interés por la obra beckettiana merecerá un desarrollo más amplio y monográfico en *Beckett. L’incroyable désir*. A mediados de la década del noventa, este interés entra en coincidencia y contemporaneidad con la publicación y representación de las piezas que conforman la *Tetralogía*, más allá de sus poéticas muy divergentes.

En 1994, en coincidencia con la representación de *Ahmed le subtil*, con la producción de la *Comédie* de Reims,¹¹⁹ se organiza, en el mes de julio, un *Coloquio* en el afamado Festival de Avignon, en el cual nuestro autor aborda cuestiones que posteriormente serán recogidas en un texto breve pero central: *¿Qué piensa el teatro?* Esta pieza teórica, seguida de las *Diez proposiciones sobre el teatro* –debatidas y retomadas por el propio Badiou en un encuentro en el marco del *Teatro Corpo* de Belo Horizonte–, constituyen dos breves pero importantes reflexiones sobre “las condiciones actuales del teatro” y su relación problemática con el público, la crítica, su relación con el Estado o las condiciones de producción de esa “experiencia material”, acorde a sus teorizaciones y propuestas estéticas.

Con motivo de la publicación de la traducción al italiano de *Ahmed philosophe*, Badiou escribe un prefacio que acompaña la edición genovesa de 1996 bajo el título “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena”.¹²⁰ Su texto aborda la problemática del personaje eje de toda la serie y acuña el concepto fundante de “personaje diagonal”.

¹¹⁹ La *Comédie* de Reims estuvo dirigida por Christian Schiaretti desde 1991 hasta 2002; durante ese período fueron presentadas las cuatro piezas de Badiou a modo de exploración de la farsa contemporánea.

¹²⁰ Véase BADIOU, A. (1996): *Ahmed il filosofo*. Genova, Costa & Nolan.

Muchos de los aspectos desarrollados en estas (dispersas) piezas teóricas tendrán un correlato crítico literario y metateatral acaso mimando, a gusto de Badiou, el gesto originario de *Ranas* de Aristófanes como ‘modelo de crítica literaria ejercida desde la escena’. La ‘parábasis’ o falsa parábasis de Ahmed al comienzo de *Les citronilles* (*Las calabazas*) se constituye así, acorde a nuestro criterio, en un instrumento metateatral indispensable para comprender gráficamente su teoría. Este fragmento clave –e inaugural (Acto I, escena 1)– de claro contenido teórico bajo la metáfora fitomórfica de cinco árboles que expresan cada uno los componentes del teatro merecerá por ende un análisis en el cuarto capítulo.

En 1998, Badiou publica dos textos certeros pero fundamentales: por un lado, en las ediciones de Seuil, en el volumen conocido como *Pequeño manual de inestética* nuestro autor publica “Tesis sobre el teatro” y, por otro, a partir de una conferencia dictada en mayo de ese año en el Bar de la Comédie de Reims, el dramaturgo se expide sobre una relación clave en su operación teatral: “Teatro y filosofía”. Esta última fue recogida en los cuadernos teatrales (*Les Cahiers de Noria*, N° 13), que son el órgano de prensa y difusión de esa importante institución teatral. En la bibliografía de Badiou pueden encontrarse en distintas ediciones textos también con el título “Teatro y filosofía”, incluso uno dado en Buenos Aires en 2000 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, pero se trata de un mismo texto refundido por su autor en distintas circunstancias de exposición. Incluimos sí de la versión transcrita de su comunicación en la Argentina la pieza conocida como “Filosofía, arte y política: el Teatro. Preguntas del público”, que comprende, como su nombre lo indica, el interés de la audiencia reunida en la ciudad porteña el jueves 27 de abril de 2000.

Ya en la primera década del nuevo siglo, el teatro político y para-filosófico de Jean-Paul Sartre será exhumado internacionalmente en parte con motivo del especial

interés que Badiou manifestó sobre la obra de uno de sus más reconocidos maestros. En consonancia en 2001 publica, como prefacio al texto *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat*¹²¹, un artículo conocido en español como “Destino político del teatro, ayer, hoy” que, sumado al “Notas sobre *Los secuestrados de Altona*” de 2005 sobre la obra teatral de Sartre, confirma la necesidad de Badiou de expedirse sobre las similitudes y diferencias entre su propia praxis teatral, la del autor de *Las moscas* y sobre el motivo del teatro político en su conjunto.

Muy recientemente —y cerrando así este recorrido cronológico que llega hasta nuestros días— Badiou publicó en 2014, con la forma de la transcripción de un registro oral, su *Elogio del teatro*, en conversación con Nicolás Truong. La obra podría conformar un díptico con el ya publicado y difundido, *Elogio del amor* (2009).

2.3 La teoría teatral de Badiou de *¿Qué piensa el teatro?* a *Elogio del teatro*: conceptos claves

La teoría teatral de Badiou que se concentra por fuera de *Rapsodia para el teatro* constituye un cuerpo disperso de materiales donde el filósofo de expide sobre la cuestión teatral con el formato peculiarísimo (al igual que en *Rapsodia*) de proposiciones, tesis o apartados, tanto en ensayos sueltos como en volúmenes que están integrados por el capítulo dedicado al teatro, como en *Elogio del amor*. En este breve apartado intentaremos presentar dos conceptos claves que se presentan imbricados en las formulaciones que hace Badiou sobre el teatro. En Badiou, un concepto puede ser reconsiderado, ampliado, recuperado o “retocado” levemente en otro texto como ocurre en uno de los conceptos que presentamos a continuación.

¹²¹ Véase EBSTEIN, J. *et al.* (2001) *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat (1880-1914) Textes choisis*. Paris, Éditions Séguier Archimbaud.

Para Badiou el teatro es una “disposición” de componentes materiales (texto, lugar, vestuario, etc.) e ideales de gran disparidad cuya única “existencia” es la representación. Estos componentes son reunidos en lo que Badiou llama un “acontecimiento de pensamiento”, dado que la “disposición” de los componentes produce ideas. A estas ideas las denominará ideas-teatro. Estas no pueden ser producidas “en ningún otro lugar y por ningún otro medio” (TT, 121) que en la representación. Del mismo modo, ninguno de los componentes por separado, bajo ningún concepto, es apto para producir ideas-teatro, ni siquiera el texto: “La idea adviene en y por la representación. Es irreductiblemente teatral y no preexiste a su llegada ‘sobre el escenario’” (TT, 121) En *Elogio del teatro*, en diálogo con Nicolás Truong, Badiou amplía diciendo:

“Es posible denominar idea lo que es, al mismo tiempo, inmanente y trascendente. La idea se presenta como algo más poderoso que nosotros mismos y constituye la medida de lo que es capaz la humanidad: en ese sentido, es trascendente, peor no existe precisamente más que cuando está representada y activada o encarnada en un cuerpo; en ese sentido, es también inmanente. Mientras no es inmanente, es fantasmagórica. Se denominará idea a una orientación en la existencia que da la medida de un poder, a la vez que requiere que esté encarnada. El teatro, cuando tiene lugar, es una representación de la idea: vemos cuerpos y personas que hablan y los vemos debatir con la cuestión de la proveniencia y de lo que son capaces cada uno de ellos. Lo que muestra el teatro es la tensión entre la trascendencia y la inmanencia de la idea. Ése es el único tema del teatro” (ET, 63).

De esta forma, una idea-teatro para Badiou es un modo de clarificación por dos medios: por un lado, porque ayuda a clarificar “nuestra situación y a orientarnos en la historia y en la vida” y, por el otro, porque el teatro es en sí una experiencia (tanto textual como material) de la simplificación, que permite separar lo que está mezclado. Este procedimiento de *déliaison* “guía las verdades de las que es capaz”. De ninguna manera esa simplificación es “simple”: Badiou compara este fenómeno con la simplificación matemática que implica una demostración densa; del mismo modo, para que el teatro pueda simplificar debe acudir a una gran cantidad de medios artísti-

cos variados y difíciles: “la idea-teatro, como clarificación pública de la historia o de la vida, sólo ocurre en la cumbre del arte” (IT, 122). La idea-teatro está en el texto retenida, incompleta y en forma eterna, sólo adviene en la representación, donde se libera, se completa y viaja “de la eternidad hacia el tiempo”: “El acto teatral es una complementación singular de la idea-teatro. Toda representación es una finalización posible de esa idea” (IT, 122). Los componentes “hacen culminar la idea”; en caso de que “falle” —instancia que Badiou también prevé— la idea-teatro queda todavía aún más incompleta que lo que está en el texto.

El público, por su parte, es factor crucial de completamiento de la idea; acorde a “cómo sea el público” la representación permite ‘liberar la idea’. Ese público debe ser, acorde a Badiou, la “variedad infinita”: cuanto más unificado esté por marcas sociales, civiles o nacionales, menos sostiene su versatilidad. El público debe ser genérico y azaroso. La función de la crítica es económica a la idea, a los fines de convocar al público anónimo y ausente a que se emplace para completar la idea-teatro.

En otro de sus textos, Badiou denominará a la idea-teatro con el nombre de verdad-teatro (TF, 111). El teatro es arte de completamiento y sólo habrá teatro cuando “la virtualidad de una idea coincide con la actualidad percedera de la escena” (TF, 111). El teatro organiza “una presencia colectiva de la idea”, ya que se trata de una actividad enteramente pública que otorga de esta manera una “dimensión política” a la verdad teatral. Al retocar la idea-teatro en verdad-teatro, Badiou indaga en la relación entre el teatro y la verdad y, por ende, con la filosofía, ya que dado que una verdad es “eterna, singular y universal”, el teatro como verdad produce un “enlazamiento” especial de lo eterno, lo singular y lo universal en un tríptico figural: 1) la poética que corporiza, 2) la escenificación en su unidad fugitiva y 3) el público a

modo de universal (TF, 112-113). Esto ayuda al hecho de que en la representación el teatro opera “en la verdad”. Sólo cuando el teatro ‘tiene lugar’ una representación se vuelve idea.

2.4 *Rapsodia para el teatro*. Modos de escribir la teoría teatral contemporánea

Planteando como objeción de máxima que “la estética no existe”, Badiou propone refutar la pretendida autonomía de esa rama del saber (que explica los acontecimientos artísticos) a través de la escritura de una teoría teatral analítico-dialéctica que pivota —como, en el caso de *Rapsodia para el teatro*, entre el *tractatus* y la “rapsodia”— entre distintos modos (paradójicos) de enunciación y de explicitación de su pensamiento en torno del fenómeno teatral. La intención sistemática se resuelve de manera rapsódica¹²² en este texto que podemos considerar la obra nodal de su teoría. Alain Badiou da a conocer en 1990 *Rapsodia para el teatro*, escrito que se basa en diez textos ya publicados en la revista *L’art du théâtre* —editada por Georges Banu y Antoine Vitez, en coedición con el Teatro Nacional de Chaillot y *Actes sud*— entre 1985 y 1989. Esta singularísima manera de presentar su teoría teatral se verá acompañada también, en el transcurso de los años, por una panoplia de textos que gustan de un gesto distintivo de escritura por fuera de la forma ensayística “pura”, que siempre significó para Badiou un género “poco adecuado”.

Sorprende reconocer, de qué modo, no sólo al interior de *Rapsodia* sino en una serie de distintos artículos de teoría teatral, tal como lo expusimos en el apartado anterior, Badiou se expresa mejor en formas de enunciación como la “proposición”,

¹²² “From the Greek rhapsodia, in French, ‘rhapsodie’ means an instrumental composition irregular in form, suggestive of improvisation and based on popular themes, or an epic poem. One could argue that Badiou’s main essay on theatre combines both the improvisational and epic dimensions of a rhapsody, while the deployment of recurrent themes that resonate throughout the text evokes a musical composition. Although Rhapsody for the Theatre weaves an intricate analogy between theatre and politics, the speculative nature of most propositions differs from that of a manifesto: it is an account of a thinking process rather than a clear conceptualization of the arte of theatre” (DALMASSO; 2011, 9-10).

el “manifiesto”, el “elogio” o el diálogo¹²³ para producir su planteo general sobre el género. Dalmasso es determinante respecto de *Rapsodia*, a punto tal de sostener, a contramano del autor que: “*Rhapsody for the Theatre* is more of a manifesto than a theoretical treatise” (DALMASSO; 2011, 23).

Rapsodia para el teatro lleva por subtítulo *Breve tratado filosófico*¹²⁴ y comprende un total de ochenta y nueve fragmentos, capítulos (o en la tradición griega, rapsodias, que así es como las denominaremos nosotros) que registran cuatro modalidades de expresión; a saber:

1) Fragmentos en los cuales Badiou propone un análisis del fenómeno teatral ya sea bajo la enunciación de una primera persona singular o plural (mayestática) que se permite, en determinadas instancias, interactuar por medio de preguntas retóricas con un interlocutor que propende a clarificar el contenido de sus aseveraciones. Este corpus de entradas “rapsódicas” constituiría el ‘núcleo duro’ del pensamiento; con esta modalidad discursiva el yo enuncia, a un interlocutor implícito, conceptos claves de su teoría (setenta y seis rapsodias: I-XVIII, XX, XXII-XXVI, XXXII-XXXVIII, XLI-L, LII-LIX, LXI-LXIV, LXVII, LXIX-LXXXI, LXXXIII-LXXXIX).

¹²³ Consideramos que tratándose *Rapsodia* de un “ensayo” sobre teatro su figura dialógica recurrente que apela a la dramatización o la posibilidad de un interlocutor tácito es fuertemente deudora de la escritura de Artaud para quien la palabra —en una “permanente proliferación epistolar”— lo hacía “hablar mediante diálogos”: “Il est quasi impossible à Artaud de parler sans s’adresser à quelqu’un, fût-ce à un questionnement anonyme”, véase el capítulo “L’homme-théâtre” en VIRMAUX, A. y O. (1986): *Antonin Artaud. Qui êtes-vous?* Lyon, La manufacture, p. 232.

¹²⁴ Acaba de aparecer recientemente una edición argentina de la obra — antes inaccesible en nuestro medio— que incluye un texto de Badiou a modo de prólogo que lleva por título “Gloria del teatro en tiempos oscuros” y un listado final de obras mencionadas en el breve tratado, véase BADIOU, A. (2015): *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

2) Escenas en las que dos personajes de nombre *Yo* y *El Empirista* entablan, en muchos casos con tono de disputa o desafío, un diálogo que tiene por finalidad una mayor clarificación sobre temas teóricos: el Empirista (interlocutor) parece interpelar al yo autoral (Badiou) para que se sustancie de forma más personal y menos teórica sobre los puntos ya planteados. En estos fragmentos aparece, con una forma enteramente teatral, la “casuística” propia y personal de Badiou en torno a las cuestiones teatrales que plantea.¹²⁵ (siete rapsodias: XIX, XXI, XXVII, XL, LI, LX, LXVIII).

3) Apartados con fechas a modo de cronología (1965, 1982, 1984, 1985) en los que el autor presenta y se explaya sobre distintos momentos “históricos” que dan marco o ejemplifican su teoría. En la rapsodia XXVIII, fechada en 1965, Badiou presentará, por ejemplo, las complejas relaciones entre Mao Tse Tung y las representaciones de la Ópera de Pekín¹²⁶(cuatro rapsodias: XXVIII, XXIX, XXX, XXXI).

¹²⁵ Transcribimos la breve rapsodia XXI a modo de *exemplum*:

“EL EMPIRISTA.- Decídase de una vez.

YO.- ¡Permítame una disertación más, una sola! Atañe directamente a la cuestión. Versa sobre el Teatro y el “teatro”. Déjeme volver al problema del Bien y del Mal, antes de repartir las notas buenas y malas.

EL EMPIRISTA.- El Bien no es otra cosa que el rasgo común de las cosas buenas, el Mal, el de las malas. ¿Cómo ir del Bien al bien? Sólo hay Teatro mientras haya espectáculos de Teatro y “teatro” mientras los haya de “teatro”.

YO.- Haga una concesión a mi gusto por el *a priori*.

EL EMPIRISTA.- Es la última” (RT, 35).

¹²⁶ XXVIII “1965 Mao Tse-Tung, ‘el amo de la China’, como dicen los periódicos, se propone, con la ayuda de su mujer —una actriz, después de todo— reformar la Ópera de Pekín. Se trata de acabar en escena (como después de no poco tiempo en la realidad) con la hegemonía de los aristócratas y guerreros, de las ‘damas y galanes’. Es necesario velar en el teatro por el triunfo popular de los obreros, campesinos y soldados. Se mantiene la música, por supuesto, se mantienen los resortes de la intriga, se mantienen los buenos y los malos sentimientos, se mantiene todo, en realidad, pero se substituyen los príncipes por los héroes de la guerra del pueblo. Se trata casi de un simple cambio de vestuario. Pues bien, el asunto ocasionará diez años de tumultos sangrientos, episodios políticos tenebrosos sacudirán a China desde la fábrica provincial más insignificante hasta el Buró político, y por último — ¡cosa sorprendente!—, fracasará. Mao aún no había muerto cuando ya había fracasado: damas

4) Apartados en que, de manera expresa y con una intención esotérico-numerológica, Badiou propone, a modo de interrupción, un “mantenimiento” y dos “reformas”: el mantenimiento de la práctica del entreacto como una necesidad imperiosa en beneficio del sujeto-espectador¹²⁷ y dos reformulaciones: la dinámica del saludo final de los actores y la obligatoriedad cívica del teatro¹²⁸ (tres rapsodias: XXXIX, LXV-LXVI y LXXXII)¹²⁹.

La obra, a su vez, se clausura a modo de colofón con un aparte final, por fuera del recorrido que ya expusimos supérstite, donde el autor se permite anotar, ampliar o refutar las consideraciones ya expuestas: su título es “Notas, referencias y arrepenimientos”. En varios de los distintos apartados Badiou coloca a Mallarmé como cita de autoridad para legitimar la postulación del poeta en torno al teatro; por momentos, en los pasajes de mayor interlocución, pareciera que Badiou dialogará con Mallarmé como “oyente” privilegiado y que fuera de algún modo el poeta francés el tácito interlocutor.

y galanes habían vuelto a la escena, con gran alivio para Deng Xiao Ping, a quien fastidiaban las óperas ‘de tema revolucionario contemporáneo’. Expulsar del teatro a sus héroes tradicionales —reyes, princesas, cortesanas, petimetres y petimetras, graciosas y adivinos: son los mismos en todas partes, el asunto no reviste nada de particularidad china— no estaba al alcance del jefe histórico de la revolución, aunque estuviese apoyado por veinte millones de guardias rojos, por facciones obreras, y algunos destacamentos del ejército. Nadie puede tomar por asalto el teatro. El teatro es más sólidamente estatal que el mismo Estado” (RT, 43-44).

¹²⁷ XXXIX “Los espectadores deben eclipsarse en una multitud nutrida y tangible. Es preciso oír comentarios necios, exclamaciones; son necesarias intrigas, cábalas, mujeres hermosas y señores obligados a entrar en competición civil con los brillantes actores. Sólo esta futilidad hace brillar con su negro resplandor al teatro, ese Estado paradójico, esa forma retorcida de la vigilancia de lo real” (RT, 57).

¹²⁸ LXXXII “La presencia en las salas de teatro debe hacerse obligatoria” (RT, 100).

¹²⁹ A modo de ejemplo la rapsodia LXV: “¡Un segundo apartado capital, este 65! ¡Y el 66, por tanto! Propongo en él una reforma, una verdadera reforma. Una reforma radical: la del saludo, la del modo con el que, al final de la pieza, el público se *une* a los actores alineados por el crepitar de los aplausos” (RT, 82).

Como inicio y a modo de íncipit, Badiou elabora una serie de disquisiciones sobre el odio al teatro, que ha sido sistemáticamente atacado por:

1) el Estado que lo vigila, lo sostiene y lo observa: el teatro será entonces tildado de “hereje” (I), “sospechoso” (V), de arte “herido” o eclipsado (XVII), “acorralado” (XVIII), “odiado” (XXIII), “que provoca un odio vigilante” (XXIV), que merece ser “vigilado” (XXIX), que merita ser “ignorado” (XLI), entre otros;

2) la filosofía que sospecha de él: el teatro —dice Badiou— “toma la Idea en la subasta del sexo” (LXXIII), “el teatro es una filosofía bastarda”, o es demasiado serio para ser verdadero, o demasiado lúdico para ser certero ((LXXIII);

3) la Iglesia que lo rechaza desde tiempo inmemorial aunque se apropió, en sus liturgias y ceremoniales,¹³⁰ de fastos de inequívoca raíz teatral¹³¹ (LIV-LVI y LXIV).

A continuación, y siempre a través de breves *rapsodias*, construye su desarrollo argumentativo en dos dinámicas reconocibles:

¹³⁰ “La misa es un famoso teatro de la dialéctica estructural” (TS, 107).

¹³¹ Transcribimos el pasaje para resaltar el tono blasfematorio de la diatriba: “¿Por qué la Iglesia, me refiero a la católica, tan evidentemente teatral en sus pompas, sus decorados tales que sería vano no querer rehacerlos, colgaduras violetas, actor central con traje blanco y oro flanqueado por figurantes rubiales, ataviados de rojo, músicas estruendosas o que se deslizan insidiosas en el ramaje de los cañones de órgano, coros trágicos o sumisos, público al que la escena central, llamada Cena, pone de rodillas, lengua elevada hacia el esoterismo, drama inolvidable de la Presencia, sucesión regulada de peripecias, ‘estruendo original’, sí, por qué esta Iglesia que convocaba a su espectáculo semanalmente a la integral Multitud, que ha escrito y representado (*joué*) sin descanso durante siglos la misma pieza —un ‘éxito’, ése, ante el cual todo empresario de hoy en día no puede sino quedar abrumado—, que ha inventado el Desplazamiento (cuando el celebrante se da la vuelta y dirige al público la conminación de la mirada sagrada), el Excentramiento (cuando sube al púlpito, insuperable escalera secreta de caracol e increpa desde lo alto al público estupefacto), la Pausa inmóvil (cuando masculla, de espaldas, y el público espera el fin de esa suspensión de los Actos), el Gesto recortado (cuando eleva el cáliz), el Cambio de vestuario, la Guardarropía e incluso la Suavidad de los perfumes, por qué ha enunciado y excomulgado al teatro, arrojado a los actores, de noche, en fosas comunes, descifrado en el celo de los público, salvo el suyo, la lujuria y el olvido? ¿Se trata de celos de organizador de giras, de una voluntad sórdida de monopolio? ¿Sería preciso que todos los teatros sin excepción sólo anunciaran la Misa? ¿Que no fuesen actores nadie más que los curas, figurantes nadie más que las bordadoras de casullas, músicos de escena nadie más que los organistas? ¿El derecho a discutir en los salones sobre el mérito de las *vedettes* no debería ampliarse, a los ojos de esos autores intemporales y atrabiliarios, más que a la comparación entre Bossuet y Bourdaloue?”.

1) la presentación de pares analógicos o dilemáticos que tienen por objetivo explicitar de manera superpuesta o agonística dos elementos puestos en cuestión:

- a) la isomorfía de base entre teatro y política
- b) las relaciones paradójicas y contradictorias entre Teatro y Estado
- c) las diferencias primordiales entre 'Teatro/'teatro' y las enlazadas entre Teatro/cine y Espectador/público, entre otras

2) la formulación de un planteo complejo analítico-dialécticos que “lista” (“Es sabido desde Platón que ninguna lista constituye una esencia”) (RT, 28) los elementos constitutivos o las condiciones genéricas del teatro y la referencia concreta —su desarrollo más “medular”— sobre cuestiones que se desprenden de ese mismo “planteo analítico- dialéctico”: entre las que más se destacan, la noción de representación o el problema en torno al texto teatral.

En todo el desarrollo del texto, Badiou apela a un desciframiento del “matema teatral” con tendencias a una permanente sistematicidad que ordena y numera los elementos. En este caso su orden expositivo, por el carácter rapsódico del texto, produce entrecruzamientos, zigzagueos, axiomas que se completan o que presentan ligeras impugnaciones. Reconocemos la limpidez de la argumentación badiouiana en la predilección por la definición como un modo particular de pensamiento siempre dinámico. *Rapsodia* parece ser la mostración efectiva —y en presente— de las disquisiciones del autor sobre la forma teatral. Si las matemáticas le proveen a Badiou la articulación ontológica, cierto “pitagorismo” de la ordenación de las rapsodias y del

desarrollo de los elementos teatrales le prestará al texto un ordenamiento más lúdico que claro.

Expondremos a continuación cada una:

a) Badiou propone una descripción “elemental” o axiomática que postula que hay teatro:

si a) hay un público reunido —basta un solo espectador— con la intención de participar de un espectáculo que ha sido convocado especialmente;

si b) hay actores presentes físicamente que desarrollan su arte en un espacio especialmente dispuesto para ello ante un público especialmente congregado; excluye por ello el teatro de objetos o la producción mecánica de palabras, ya que considera que sólo la “interlocución” entre el actor y la *mechané* da origen a la experiencia teatral;

si c) existe un referente textual que pueda hacer “decir que el espectáculo es su representación”; excluye al mimo o la danza si ocupan todo el espectáculo y también a “la improvisación pura e irrepetible” por considerarla “ejercicios”, pero no teatro (RT, 21-21).

Pero a este análisis inicial, Badiou le *superpondrá* una relación esencial o de base: “la isomorfía teatro/política” al plantear tres postulados para la existencia de la “política” “que se anudan” a los del teatro. Hay política “cuando se anudan tres cosas”:

a) cuando “las masas” se convocan repentinamente a “una consistencia inesperada” (los acontecimientos); *excluye* el “juego razonable de las instituciones” donde no opera un “real azaroso”;

b) cuando “los puntos de vista” encarnan en “actores orgánicos y nombrables (el efecto de sujeto)”; *excluye* la existencia de una política “unánime, indivisa, masiva” ya que toda política implica escisión, o sea Partido.

c) cuando “una referencia de pensamiento” autoriza que “pueda hacerse discurso de cómo los actores especificados están articulados, aunque distantes, a la consistencia popular cuyo azar los requiere”; *excluye* el “furor ciego” o cualquier “impulso no discursivo”.

De esas primeras tres condiciones *a priori* o trascendentales del teatro (público, actores, referente textual) “deduce” tres consecuencias:

1) la primera condición (el público) es suficiente para que siempre haya un decorado; en una escena desnuda o despojada de fondo el público puede transformarse en decorado;

2) la segunda condición (los actores) es suficiente para que haya por lo menos un traje; la desnudez no supone excepción;

3) la tercera condición (el referente textual) es suficiente para que haya un director de teatro, de la compañía o garante de que todos “los elementos estén reunidos a la hora fijada” (RT, 23).

Y sobre estas tres “consecuencias” se desprenderán del elemento político (acontecimiento de masas, organizaciones políticas y pensamiento político) otras tres “consecuencias reguladas”:

1) del hecho de que las masas se ordenen acorde al azar se desprende que el Estado “sea el decorado imprescriptible de la política”;

2) del hecho de que las organizaciones sean orgánicas u organizadas se desprende que “no hay política sin la eficacia de los nombres propios, los de jefes políticos” entendidos como “operadores cruciales” o actores de cuerpo y voz que son el “pensamiento visible” de la política que encarnan;

3) del hecho de que haya texto o referencia de pensamiento se desprende la función historiada del discurso y de sus pensadores muertos que son parte de la correlación a la que integra la “política real”.

Badiou denominará a esta ‘isomorfía’ una “analogía de enumeración” — “nuestra obstinada analogía con la política”— que no se basa en que la política sea vista como teatro sino, por el contrario, que el teatro es, de manera fenomenológica, quien mejor hace visibles “los componentes anudados de la política”. No aborda tanto la política en sí, “sino las conciencias inmersas en el *estado de la política*”. Badiou enuncia: “El teatro es el re-anudamiento figurativo de la política” (RT, 27-28) y permite, en tanto que arte, desenlazar, “con virtuosísimo, los lazos del deseo político”.

Por otra parte, Badiou le otorga al teatro un espacio prominente en el concierto de las artes: su relación con la política es “insistente”.

A continuación, graficaremos la superposición isomórfica entre teatro y política de la siguiente manera:

Público reunido convocado especialmente	Actores presentes físicamente	Referente textual
Masas convocadas repentinamente	Actores orgánicos y nombrables	Referencia de pensamiento
Decorado	Traje	Director de teatro

Estado	Jefes políticos	Discurso historiado
--------	-----------------	---------------------

De la presente isomorfía, Badiou desprende que los elementos deducibles *a priori* del Teatro son: “lugar, texto, director, actores, decorado, vestuario y público” (obsérvese que de seis términos se desprende uno más *el lugar*¹³² que conforman siete), y los “ingredientes” obligatorios —también en número de siete— de una situación política efectiva son: “organizaciones, referentes textuales, pensadores, nombres propios, Estado, puntos de vista contrastados y masas acontecimientales”. De esta isomorfía destaca que la existencia de estos ingredientes no legitima que la política sea del orden de la permanencia, por el contrario: “La política *tiene lugar*, de vez en cuando. Comienza y acaba” (RT, 26). Todo el despliegue analítico sobre el teatro tendrá como postulado de base la idea central —muy pertinente para el tema abordado en nuestra tesis— de que el teatro es “un asunto de Estado” o “una cuestión de Estado, moralmente sospechosa”.

Si la figura que utiliza para anudar o “superponer” teatro y política es la de la *analogía*, en la relación entre Teatro y Estado utilizará la noción de “implicación”: “la implicación del Estado en la esencia del teatro”. Esta implicancia tendrá dos vectores divergentes en tanto Badiou caracterice la diferencia entre “teatro” y Teatro.¹³³ El “teatro” con minúscula tiene implicancias en el Estado, “del que no dice ni pío”, al

¹³² XXVII “YO.- ¿Qué importa la dimensión del lugar? Aunque no viniesen más que diez personas en total, el teatro persistiría en encarnar por sí solo —por ejemplo, con relación al ministerio del Interior, de la Guerra, o del Artesanado y del Comercio— el ministerio de Cultura, en entregársele en cuerpo y alma, en legitimar o ilegitimar a su ministro. El teatro es, bajo el signo de su grandeza nacional, el sindicato general de la cultura. Y dado que está claro que esto no se debe a su importancia —socialmente muy débil hoy—, es inevitable concluir que esto responde a su esencia. El teatro es esencialmente una forma de Estado” (RT, 42).

¹³³ “What “true theatre” or “Theatre (capital T) present is the possibility of a truth, which might arise by looking at the situation from a new angle. It is because theatre is an unbinding process that each performance can create a new meaning. More precisely, Theatre recreates meaning from a given situation” (DALMASSO; 2011, 79).

perpetuar y organizar una subjetividad “bonachona” que el Estado, sin embargo, necesita. En cambio el Teatro con T mayúscula hace acontecimiento en tanto produce una “torsión” sobre la analogía (política) y sobre la implicancia (estatal). Es de fundamental interés para el desarrollo de nuestra tesis el lugar privilegiado que Badiou le otorga al Estado y su relación con el teatro presentes de manera singular tanto en el hipertexto como en el hipotexto que nos importa: para los griegos siempre el teatro está fuertemente relacionado con la noción de Estado.

En este caso, también, Badiou presenta el teatro en la singularidad de su mostración estatal, dado que es el único arte que “establece una visibilidad del Estado”:

“¿De qué habla el teatro, sino del estado del Estado, del estado de la sociedad, del estado de la revolución, del estado de las conciencias respecto al Estado, a la sociedad, a la revolución, a la política? (...) El teatro representa, en efecto: *representa la representación*, no la presentación. Representa al Estado, no el surgir del Estado a partir de su lugar. Es ceremonia de todas las ceremonias. No comienza a no ser que la libertad (política, griega) de juzgar la representación sea inmanente a las condiciones del arte. Se legitima en representar las representaciones. Así pues, en la Idea (en el sentido de Platón), Todo teatro es teatro de Ideas” (RT, 52).

Pero Badiou caracteriza como ley de esa “torsión” que el teatro sólo pueda mostrar “otro estado” de las cosas, “con respecto a aquel del que es una forma. El teatro distancia al Estado que muestra porque esta mostración se haya informada, puesta en forma, a partir del Estado mismo” (RT, 53). Además, si bien separa aquello que “mitifica en nombre del Estado, el teatro es el “estado de las cosas *puesto en suspenso*” (RT, 47).

Para ejemplificar la ley de esa *torsión*, Badiou propone como primordial el modelo griego en el cual el teatro, condicionado por la democracia, la examina a través de una “distancia” que se repite a lo largo de toda la historia teatral de Occidente. La secuencia legitimadora de esta distancia con que el Teatro muestra al

Estado prosigue con manifestaciones en todas las épocas: el medioevo, el renacimiento, la Fronda, el *Grand Siècle*, los “trágicos de la Restauración”, la III República, Claudel y Genet. Como deriva o efecto de esa distancia, Badiou propone finalmente pensar el teatro como “futuro anterior”:

“El teatro que es una forma de Estado, dice lo que este Estado (habrá dicho) en la fábula del pasado, que él le suministra. No apto para volverse sobre el presente que activa, establece el futuro anterior de un estado de cosas puesto a la distancia que requiere el presente de su maquinación. Pensamiento del tiempo, el teatro lo ejecuta en el pasado”. (RT, 55)

Badiou utilizará, desde las primeras rapsodias, distintos pares dilemáticos. Por orden de aparición en el texto, la primera distinción que expone es entre el “teatro” entre comillas y el Teatro con T mayúscula para diferenciar tipologías teatrales que han persistido en toda la historia del teatro. Graficamos el contraste con el siguiente cuadro:

“teatro”	Teatro
De significaciones establecidas; “teatro malo” o que desciende de la Misa, con roles fijos.	Expone al Espectador en el intervalo de la representación al “tormento de una verdad”
De satisfacción convivencial o de goce, salaz y confitado	Exige de su Espectador, quien por esto siente rápidamente la dureza de la butaca, que enganche a las lagunas de la interpretación el desarrollo querido de un sentido, y que a su vez sea el intérprete de la interpretación”
Es lo inverso del Teatro, disimula las elevadas exigencias del Teatro, nos “protege” del Teatro	Convoca al Espectador al <i>impasse</i> de un pensamiento
Manifiesta la comodidad sin concepto	Exige que el Espectador sienta la “dureza

	de la butaca”: “hay ocasiones en que romperían el asiento de rabia y odio, en que se precipitarían al Bulevar para consolarse de tantos tormentos y esfuerzos”
Se manifiesta en el teatro “de bulevar”, “burgués” o “televisivo”, suerte de “ciénaga consensual” en que los que algunos “actores inmutables se agitan en unas inmutables historias marchitas”	Es escaso
Provoca adoración	Provoca odio
Al igual que la forma parlamentaria de la política, y a causa del “espesor de consenso”, que organiza no deja ver la política verdadera.	Sus Espectadores son genéricos y fruto de una indiscernible sustracción atípica; el Teatro exhibe a la humanidad genérica.

El crítico Ismaël Jude resume así la noción “teatro” entre comillas que Badiou postula:

“Badiou désigne dans *Rhapsodie* comme “têâtre”, entre guillemets, une forme fourvoyée du Théâtre. On peut parler de théâtre, au sens proper du mot, quand ce qui se donne sous le nom factice de théâtre, s’est éloigné de sa finalité propre. L’enjeu du théâtre nous maintient dans la forme dominante de la subjectivité, il s’écarte de sa vocation, il ne s’agit plus de théâtre mais de son contraire. Il convient alors de lui donner des noms d’oiseaux, comme ceux de divertissemnet, de mauvais théâtre ou de “théâtre”. Loin de susciter une nouvelle orientation, cet *erstaz* de théâtre conforte les opinions des spectateurs, il confirme les valeurs en cours. Au sortir de ces lieux qui se font passer pour des Théâtres, où on a joué des spectacles qui se font passer des représentations, notre objectivité n’aura pas eu l’occasion de se troubler, de chanceler, de vibrer, d’avoir l’once d’un espoir de se renouveler. Le théâtre se doit d’être critique vis-à-vis, des valeurs dominantes, quand le divertissemnet ne fait que propager la domination. Badiou distingue alors le divertissement d’un véritable théâtre comique. La comédie peut dévoiler la vérité cachée derrière l’ideologie dominante. Elle peut produire un dévoilement critique de la vérité”.¹³⁴

¹³⁴ JUDE, I., “Distinctions du théâtre (à propos d’*Eloge du théâtre*) d’Alain Badiou”, en <http://labo-laps.com/distinctions-du-theatre-propos-deloge-du-theatre-dalain-badiou/>

Por su parte, Badiou planteará, a su vez, otros dos pares dilemáticos ‘engarzados’ entre Teatro/cine y Espectador/público. La existencia abrumadora de cines “por todas partes” es para Badiou la comprobación de que el cine no precisa de espectadores sino “únicamente de las paredes de un público”.¹³⁵ Su “anatema” al cine es económico a los fines de centralizar gran parte de su teoría en la figura del espectador que es el punto real que permite que haya espectáculo. El espectador es, tomando la metáfora que Badiou toma de François Regnault, “el visitante taciturno y azaroso de una noche” que emprende las tareas más altas a punto tal de sentir en su cuerpo “la dureza de la butaca” por la verdad a la que “se expone”, lejos de la pasividad unánime o de la captación por medio de la imagen que opera en el cine mediocre, en el “teatro”, “la ópera de moda o el espectáculo masivo” (RT, 39). A su vez, desde el punto de vista económico, el cine será la representación del Capital y del mundo privado (“No tiene más responsables que un industrial y sus empleados”). El

¹³⁵ A los fines de ejemplificar con una escena de su propia historia personal y de su participación en sus orígenes del Grupo Foudre, Badiou relata en la rapsodia IV: “En plenos años rojos, en torno a 1971-1972, un grupo de intervención cultural, el grupo *Foudre*, emprendió la tarea de armar un cierto escándalo contra las primeras pústulas de la enfermedad ‘revisionista’ concerniente al balance de la última guerra mundial. Películas como *Lacombe Lucien* o *Portero de noche* que ficcionalizaban el equívoco entre el verdugo y la víctima, declaraban inocentes las opciones criminales; y se ha visto después a dónde conducía todo esto. En consecuencia, el grupo *Foudre* fue animosamente a abuchear e interrumpir estas inquietantes birrias. ¡Ah! ¡El encantado alborozo, la salud polémica de aquella época! La consigna, inventada al instante, fue: “¡Abajo el oscurantismo de las salas oscuras!”. El error radicaba en que no hay oscurantismo que no sea público y en que el cine, a pesar de la apariencia, no es, en absoluto, un lugar público, al contrario del teatro. Lo que cubre la oscuridad es el individuo privado, a quien de todos modos no se puede, sin excederse, denegar su derecho a lo oscuro. Es inútil intervenir en el cine, porque allí no se encuentra ningún espectador y, en consecuencia, ningún público. Industria privada, el cine es también un espectáculo privado. El tiempo de la proyección es el de una reunión inconsistente, de una colección serial. El cine desembarazado del Estado, no propone ninguna significación colectiva. (...) únicamente el teatro está articulado al Estado, mientras que el cine pertenece al Capital. El primero vigila a la Multitud, el segundo dispersa a los individuos. La intervención político-cultural, soñada por el grupo *Foudre* no tiene más que un destino posibles: el teatro. De todas maneras corre el riesgo de ser en ese lugar más teatralizada que politizada” (RT, 17-18).

Teatro, en cambio, es cuestión de Estado que exige, por su parte, un sujeto y un *cogito* que el cine no ‘necesariamente’ precisa.

Como un modo de “clarificar” la comprensión del fenómeno teatral, Badiou propone, no sin aprensiones —que él denominará “barbarismos”—, abstraer lo que denomina “lo genérico” del teatro a partir del cruce (analítico-dialéctico) entre: los elementos propios o condiciones de la “analítica del teatro” (aquello que concierne a los siete términos expuestos) atravesados por una “circunstancia acontecimental de su desafío” (dialéctica”).

Badiou denomina a estos siete elementos con el nombre recurrente en su teoría de condiciones, dado que serán aquellos que “posibiliten” tres instancias dialécticas:

- 1) la del Estado teatral,
- 2) la de la ética de la interpretación, y
- 3) la del sujeto-espectador.

Sólo con estas condiciones “es posible” se encuentre el “proceso de una verdad, de una elucidación cuyo espectáculo sea el acontecimiento” (RT, 38). La figura esencial que liga lo analítico es la “diagonal”: “la disposición productiva de los elementos del Análisis es (o no es) el acontecimiento de donde proceden algunas verdades, por la diagonal de las figuras de la Dialéctica”. El cuadro (RT, 29) con que Badiou acompaña sus reflexiones grafica lo siguiente:

Análisis (elemental)	Dialéctica (lo que está en juego)
Texto Director	Estado (situación de la representación)

Actor	Ética de la interpretación
Decorado	
Vestuario	
Público	Espectador (soporte posible de la verdad)

De este cruce se desprende una palabra esencial para la teórica de Badiou que él mismo declara desde la rapsodia II y que será un término “martirizado” a lo largo de todo el tratado: la representación. Badiou deduce por un lado la “aparición” de la representación y la diagonal de lo que nosotros (a partir de su traducción al español) denominaremos las tres E (Estado, Ética y Espectador).

El “odio al teatro” es producto de las escasas oportunidades en que una representación se constituye en un acontecimiento. La representación es el encuentro en el instante a partir de aquello que “el texto detenta como eterno”; la representación es una forma de elucidar el instante, donde ‘instante’ es entendido como “instante de pensamiento” (RT, 96). Badiou, en su voluntad de definir, postula que “Una representación es, entonces, una indagación sobre la verdad, indagación de la cual el Espectador es el sujeto evanescente”. Siguiendo el orden de las articulaciones dialécticas de la axiomática se desprende que:

1. El teatro es asunto de Estado, que se encuentra herido por lo exiguo del ser político que se resuelve en la farsa electoral.
2. El teatro es la puesta en escena de una ética, en primer lugar de la interpretación. Anida en la virtud esencial del actor que no es técnico sino ética: “El verdadero teatro hace de cada actor, de cada gesto del actor, una vacilación genérica de manera que allí se arriesguen diferencias sin ningún apoyo” (RT, 79-80). El actor no es concebido en virtud de esa ética como un artista sino más bien como un “héroe

moral”, instancia siempre del *entre-dos* entre el puro presente de la representación y el público.

3. El teatro como eclipse o inciso de un espectador “al menos”. El espectador será aquel que se expone al vacío y al procedimiento infinito. Es convocado no ya al placer sino al pensamiento. De este modo, el espectador estaría parado entre dos posibilidades en el teatro, cuya materialidad se dispone entre la “terapia del deseo” y el “magisterio filosófico”: a) terapéutica: “el teatro es una maquinaria captadora de identificaciones deseantes y su alcance es analógicamente psicoanalítico. Transfiere, desplaza, filtra y purifica lo que el anverso sexual del ser hablante engancha allí como significados latentes”; o bien es b) pedagógica: “el teatro es un aparato pedagógico perfeccionado y su alcance analógicamente filosófico. Desplaza la Idea bajo el velo de la representación y nos obliga a una elucidación que, si no tuviéramos para suscitarla el espejismo de las voces y de los cuerpos, no nos importaría siquiera saber que ella puede existir” (RT, 88-89).

A modo de recapitulación o narración sumaria, Badiou nos ofrece no una sino dos síntesis de su teórica en las rapsodias LXX y LXXII, con ligeros matices de adecuación:

LXX

“Pues bien: en una localización estatal, y bajo la condición de una ética de la interpretación, un sujeto-espectador quedaría situado por los siete elementos constitutivos del teatro, de tal manera que este sujeto o bien transfiere a los simulacros escénicos aquello que su deseo hace insistir, o bien ocupa respecto a la Idea latente de apariencia rojo y oro la posición universal del filósofo sin saberlo” (RT, 89).

LXXII

“El teatro sería esto: una maquinaria compleja (siete elementos), creando una situación cuya dialéctica *objetiva* se sostiene en la majestuosidad del Estado, cuya dialéctica *subjetiva* implica una ética, especialmente en el punto de la diferencia de sexos, y cuya dialéctica *absoluta* hace que tenga lugar un resultado-sujeto, un Es-

pectador, del que no se puede determinar si la maquinación lo asigna a lo real de su deseo o a la potencia de una Idea” (RT, 90).

De la síntesis de la rapsodia LXX reconocemos una reinención del concepto de purificación o catarsis acuñado por Aristóteles y visto por Badiou en términos de terapia o de pedagogía; y de la síntesis de la rapsodia LXXII abstraemos la puesta en juego de las dialécticas: 1) la dialéctica teatral objetiva que corresponde al Estado del teatro, 2) la dialéctica subjetiva que corresponde a la ética de interpretación del actor y 3) la dialéctica absoluta que emplaza un deseo o una Idea. Dando vuelta esta “analítica dialéctica”, o provocando una “pequeña vuelta atrás”, Badiou nos señala que habrá roles que harán poner en funcionamiento este juego de dialécticas teatrales. A saber:

- a) el director es el “regidor de la objetividad, firma el espectáculo”,
- b) el actor es el cuerpo de la subjetividad, y
- c) el espectador se halla “en posición de Saber Absoluto”.

Badiou agregará como *clôture* las implicancias económicas que surgen, es decir, las “relaciones financieras” de estas instancias, dado que “en el mundo tal cual es” toda dialéctica se traza a partir del “equivalente general monetario”:

el director corresponde a la Subvención,

el actor al Gasto

el espectador al importe de Taquilla:

Dialéctica objetiva	Dialéctica subjetiva	Dialéctica absoluta
Director	Actor	Espectador
Subvención estatal	Gasto suntuario	Taquilla insuficiente, “como lo es siempre el Absoluto”

2.5 Teatro y Estado. El rol del poeta y su compromiso con la *polis*: Mallarmé y Beckett como modelos dramático-filosóficos

Dos autores proveen a Badiou elementos fundamentales (de sus poéticas) para el desarrollo no sólo de gran parte de su teoría filosófica sino también de su teoría teatral. Étienne Mallarmé, más conocido como Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Samuel Beckett (1906-1989) son nombres recurrentes, cuyas obras aparecen tratadas por Badiou a lo largo de diversos ensayos.¹³⁶ En el caso de Mallarmé¹³⁷, el “poeta-pensador” —cuyo nombre integra la lista de la “edad de los poetas”¹³⁸—podemos hipotetizar que su poética ‘permea’ el pensamiento de Badiou, colocado bajo su total égida (“Todo Pensamiento lanza un Golpe de Dados”); en el caso de Beckett, la “lógica del acontecimiento” (o de la espera de ese acontecimiento que adviene) parece extraída del autor de *En attendant Godot* (1952) y es analizada por Badiou en el volumen que le dedica de manera monográfica al autor irlandés.

¹³⁶ Ambos autores ha sido abordados en conjunto en el curso que Badiou impartió con el título *Beckett et Mallarmé* en la École Nationale Supérieure durante el año académico 1988-1989. Existe *on line* una transcripción de ese curso, con notas y cuadro, realizada bajo la anuencia de Badiou, pero sin su revisión. Se destaca, entre otros, el largo y minucioso análisis dedicado a *L'après-midi d'un faune*. Puede consultarse en <http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/88-89.htm>.

¹³⁷ Del primer verso del último terceto del célebre poema de Mallarmé *Le tombeau d'Edgar Poe*, Badiou le dará título a dos de sus obras: a una de sus novelas (*Calme bloc ici-bas*) y a un breve pero contundente ensayo (*Un désastre obscur*): —“Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur”.

¹³⁸ “Los representantes canónicos de la edad de los poetas, a partir del momento en que la filosofía intenta suturarse a la condición poética, son objeto de una elección filosófica. Michel Deguy llega a decir —cierto que es poeta—: ‘La filosofía, para preparar a la poesía’. En todo caso para preparar la lista de poetas a los que la filosofía reconoce haberse apoderado, ampliamente, de sus funciones ordinarias. En lo que me concierne (pero yo mantengo que la edad de los poetas concluyó, y desde esta clausura es desde donde enuncio mi propia lista, lista por consiguiente cerrada), reconozco siete poetas cruciales, no porque sean forzosamente los ‘mejores poetas’, distribución de premios impracticable, sino porque han periodizado, escandido, la edad de los poetas. Se trata de Hölderlin, el profeta, el vigía anticipador, y tras él —todos ellos posteriores a la Comuna de París, que marcó la apertura de la desorientación representada como sentido orientado— Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam y Celan” (MF, 45).

Mallarmé aparece citado de manera fundamental desde la temprana *Teoría del Sujeto* y es central el poema *Un Coup de Dés jamais n'abolira l'hasard* (1897),¹³⁹ en la obra magna de Badiou *El ser y el acontecimiento*, como así también en varios de sus desarrollos posteriores tanto filosóficos como de carácter teatral. Por su parte, en *Condiciones*, donde también le dedica un capítulo a Arthur Rimbaud (1854-1891), Badiou incluye un ensayo sobre el método mallarmeano (“El método de Mallarmé: sustracción y aislamiento”). En *Manual de inestética*, la figura y la obra del gran poeta francés volverán a ser cruciales en, al menos, tres ensayos.

De la misma forma que en *Citrouilles* utiliza a los modelos dramático-filosóficos de Brecht y Claudel como una actualización de las figuras áticas de Esquilo y de Eurípides, hipotetizamos que Mallarmé y Beckett son los autores modélicos que desde la literatura le proveen a Badiou ‘formas de pensamiento’ que contribuyen a dar a luz su teoría tanto filosófica como teatral y la imbricación de ambas. Si en la forma dramática con base aristofánica la creación de personajes agonísticos sobre autores reales facilita la confrontación de poéticas teatrales contrastadas y la reflexión sobre los efectos metateatrales que la propia forma-teatro genera, las figuras y las obras de Mallarmé y Beckett —entendidos a su vez ambos como “poetas dramáticos”— parecen ser “facilitadores” del pensamiento filosófico-teatral de Badiou.

Badiou lee tanto a Mallarmé¹⁴⁰ como a Beckett en un “recorte” singular de esas obras a los fines económicos de su propia propuesta; de este modo, su lectura se basa en determinados ensayos, poemas y obras que le sirven como ‘posibilidad de

¹³⁹ Véase. en el sitio www.coupdedes.com, la edición tal como Mallarmé la hizo componer en varios caracteres DIDOT para el proyecto de la edición Vollard de 1897 y restituidos por Michel Pierson & Ptyx en 2002 a partir de las pruebas y fotografías conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia. Su trabajo tiene en cuenta también la corrección y deseos manuscritos del mismo Mallarmé rectificando algunos errores cometidos por la *imprimerie* (imprenta) FIRMIN-DIDOT. El “poemario no fue publicado aisladamente sino en 1914 en una edición de la NRF, bajo el cuidado del yerno del poeta, Emnundo Bonniot”.

¹⁴⁰ Hemos utilizado como guía para la escritura de este apartado el esclarecedor capítulo “Badiou reads Mallarmé” (LECERCLE; 2010, 92-118).

pensamiento' para su propia postulación. El *corpus* que toma de ambos es reducido (y recurrente), pero parece amplísimo por la extensión de figuraciones concretas que encuentra: métodos, recursos, fenómenos o “instancias” de pensamiento. A los efectos del análisis sobre el hecho teatral que nos convoca a propósito de nuestra tesis, haremos hincapié en qué aspectos mallarmeños contribuyen a pensar la propuesta dramaturgica práctica y teórica de Alain Badiou.

Ya en 1926, en un estudio literario señero sobre la poesía de Mallarmé, Albert Thibaudet, crítico exhumado en nuestros días por Antoine Compagnon, advierte sobre el “sostén” esencial que significaban para la obra poética de Mallarmé sus reflexiones sobre la forma teatro. Thibaudet lee con lucidez la “doctrina teatral” de Mallarmé para quien sólo en el teatro, como verdadera “síntesis poética”, se celebraba por entero el oficio ‘humano’ de la poesía. Encontraremos a modo de eco y reverberaciones varios de los postulados de Badiou “tomados” de las ideas teatrales del Mallarmé “pensativo”, presente en sus *Divagations*¹⁴¹ (1897), texto pionero —y liminar del siglo XX— por su *mélange* de poesía, crítica y ensayo.¹⁴² En ese texto, Mallarmé postula que el poeta no puede permanecer indiferente al teatro dado que la poesía debía dar “un salto” del lirismo escrito y fragmentado hacia un lirismo de la “escena ideal”. En su estética dramática, el teatro es, acaso, la dimensión vislumbrada en su utopía del Libro. La “virtualidad indefinida” de la poesía sólo podía ser alcanzada en el ideal teatral, figurado pero —paradójicamente— objetivo. El teatro exterioriza el poder de sugestión (de la obra leída) que va en busca de las sensaciones del espectador, colocado —como en Badiou— en el centro de ese “espacio de sín-

¹⁴¹ MALLARMÉ, S. (2003): *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris, Gallimard. Estudio preliminar de Bertrand Marchal.

¹⁴² El poeta Ives Bonnefoy dice que *Divagaciones* es “la parte reflexiva” de Mallarmé, “aunque bajo el signo del *divagar*, de la transgresión de la economía conceptual”, en BONNEFOY, I. (2007): “La poética de Mallarmé: algunas observaciones”, en *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires, Cuenco de plata, p. 256.

tesis”. El teatro es, para Mallarmé, en su idealismo platónico, el ámbito especular de una “lectura en común”. Thibaudet sostiene reconsiderando el apotegma mallarmeano “Si tout n’existe que pour aboutir à un livre, le livre lui-même n’existe, d’un point de vue, que pour aboutir à un théâtre”.¹⁴³

Pero de la lectura individual a la acción teatral, Thibaudet abstrae un concepto crucial de Mallarmé, retomado con gran eficacia dialéctica por Badiou: la *foule*. En Mallarmé el teatro “comporte la foule, non comme presence passive, mais comme élément de spectacle”. Es justamente por efecto de la *foule* que el teatro toma una carnadura emblemática que magnifica lo que sucede en la escena. El modelo que se imprime en el pensamiento de Mallarmé es Wagner,¹⁴⁴ para quien las doctrinas sociales se mezclaban con sus teorías artísticas en la idea de que el verdadero teatro pivotaba en la comunidad del autor, del actor y del espectador a modo de “obra de convergencia”. Para Mallarmé —y *mutatis mutandis* para Badiou— es la *foule* el elemento clave para entender de qué modo el teatro transforma una audiencia diversa en un “cuerpo pensante”. Badiou parece un continuador de la utopía mallarmeana del espectáculo total para la multitud. El filósofo reaviva los postulados del poeta simbolista al re-actualizar sus postulados para nuestra contemporaneidad.

Por otra parte, y siguiendo con mucha fidelidad a Mallarmé, Badiou reinterpreta los ataques de Platón a la teocracia ática —como modo de teatro falso o meramente ilusorio— sustituyéndolo por un teatro verdadero de y para la Ciudad. En relación a la obra que nos convoca, el concepto de *foule* es fundamental para entender el llamamiento final que hace Badiou en *Citrouilles* en torno a la necesidad de que más público sea convocado a la experiencia teatral y, en especial, aquellos que ‘nunca’ han

¹⁴³ THIBAUDET, A. (1926): *La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris, Gallimard, p. 143.

¹⁴⁴ Remitimos al estudio en cinco lecciones que Badiou dedica a Wagner: BADIOU, A. (2010): *Cinq leçons sur le cas Wagner*. Paris, Nous.

ido al teatro. La premisa mallarmeana dota a la *clotûre* de *Citrouilles* de una dimensión política que recibe su anclaje en la noción de multitud,¹⁴⁵ ese término “evanescente” pero esencial que, en el secreto silenciado de su “grandeza histórica” reviste “el concentrado representativo e iluminador del arte” (TS, 89):

“Mallarmé quiso nada menos que dotar a la Ciudad de un libro y de un teatro donde la infinita potencia muda de las masas —que él denomina la multitud (la *fonle*)— hallaría por fin con qué producir, apartándose de aquéllos, su emblema total: ‘¡La multitud que comienza a sorprendernos tanto como elemento virgen, o nosotros mismos, cumple para con los sonidos su función por excelencia de guardiana del misterio! ¡El suyo! Ella confronta su rico mutismo con la orquesta, donde yace la grandeza colectiva’” (TS, 88-89).

Dos son los autores contemporáneos que, en sendos trabajos, se han dedicado de manera relativamente reciente a la relación entre Badiou y Mallarmé. Pierre Macherey y Jacques Rancière coinciden en preguntarse ‘cuál’ es el Mallarmé que

¹⁴⁵ La noción de multitud parece retratada de manera inmejorable —a los efectos que le da Badiou en la aplicación del concepto en su teoría y praxis teatral y en el final de *Citrouilles*— en uno de los artículos más luminosos que se hayan escrito sobre Mallarmé y la audiencia: “¿Cómo se representaba Mallarmé esta posible reconciliación del poeta y de la multitud y tenía de ella una idea clara? De la multitud tal como la ve, no ha dicho nada que no fuera hostil, que no mostrara como dos polos opuestos el modo de vida de los hombres que la componen y el del poeta. Y sin embargo, cuando la ve levantada contra el poeta auténtico, por la imprudencia de algún periodista que se pretende campeón del sentido común, deplora que se desencadene tan desdichadamente contra la poesía ‘la Multitud’ (o incluso el Genio)”. Esta multitud en la que está incluido el genio es, se dirá, una multitud imaginaria. Mallarmé debió decirselo a sí mismo más de una vez. Sin embargo, trató obstinadamente de definir un ideal espectáculo que pudiera elevar la multitud al nivel de sí misma y ponerla en comunicación con la belleza revelada. Las meditaciones de Mallarmé sobre el Ballet, la Música, Wagner y la Misa están por completo ocupadas en esta búsqueda, que no podemos seguir aquí en su detalle. Sus conclusiones se mantienen bastante imprecisas, pero su dirección es clara: la realización suprema del arte, lejos de coincidir con un paroxismo de separación y de secreto, será una fiesta, o un ceremonial en el cual participará la multitud. Estas ‘pompas soberanas de la Poesía’, contrariamente al poema escrito, al libro, que prescinde de público, no podrían existir sin la multitud, y no serán posibles hasta el día en que la multitud esté declarada. (...) Por el momento, este culto es únicamente concebible y el poeta proyecta su idea más allá de los hechos, como el límite absoluto de la esperanza. Este límite, como todos los que concibe el espíritu de Mallarmé, confirma con la nada. Así como el orden de la contemplación la idea es una ausencia, así también, en las relaciones entre el poeta y su auditorio, la comunión es ‘el monstruo —que— no puede ser’. Esta plenitud, ella también, se confirma con el vacío. No es menos notable el hecho de que la esperanza de una celebración poética colectiva haya a tal punto obsesionado a Mallarmé”, en BENICHO, P. (1985): “Mallarmé y el público”, *Figuras*. México, FCE; pp. 90-91.

interesa a Badiou.¹⁴⁶ Rancière parece focalizar en la elección de un determinado método de lectura y, a la pregunta ya clásica en torno a su pensamiento en función del “reparto” de roles entre las figuras del poeta y del filósofo, se interroga respecto de cuál es la función que estaría cumplimentando un poeta como Mallarmé en un filósofo contemporáneo como Badiou.

Rancière destaca la doble valencia de Mallarmé —como poeta inmemorial y como hacedor de la revolución literaria moderna— cuyo “extraño estatuto” se presta muy fácilmente al juego filosófico propuesto por el autor de *Citrouilles*. Rancière aporta su hipótesis de que al interior de la obra badiouiana, Mallarmé aparece, con recurrencia, en los “lugares indecisos” o “lugares estratégicos” donde el poeta es convocado cuando al filósofo se le presenta un “escollo”. Rancière sostiene que, en la denominada “ficción mallarmeana”, Badiou lee “el relato de un evento indecible que alegoriza el estatuto general del acontecimiento como lo indecible sobre el cual el pensamiento debe decidir” (RANCIÈRE; 2011b, 276); y será, una vez más, justamente en *Tirada de dados* donde Rancière observe que la “dramaturgia” del poema vuelve “pensable” el concepto badiouiano de “sitio acontecimental”. El crítico no duda en denominar a Mallarmé, con la nomenclatura universalista de Badiou en torno a la figura del apóstol oriundo de Tarso, el “Pablo del poema moderno”.

Por su parte, Macherey, en su *Le Mallarmé de Badiou*, si bien tampoco aborda de manera especial el teatro, sostiene que la obra del poeta es, casi de manera *obsédant*, una figura omnipresente en los textos de Badiou, en particular por su portación de un método (el sustractivo) de relevancia operativa en Badiou:

¹⁴⁶ Para indagar sobre otro aspecto de la relación Badiou/Mallarmé, véase el trabajo de Robert Boncardo cuya tesis en marcha trabaja sobre la “apropiación” política que hacen los filósofos franceses del siglo XX y XXI de la obra mallarmeana: <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?badiou-mallarme-et-le-depassement.html>. Consultado el 20/IX/2014.

“Ramené à sa figure pure, et dépouillé de tout caractère faisant anecdote, Mallarmé se présente comme porteur d’une « méthode » et même d’une « logique ». Méthode « soustractive », qui fait du poème « une machinerie négative énonçant l’être ou l’idée au point même où l’objet s’est évanoui »: comme le dit encore Badiou, cette méthode « soumet l’objet à l’épreuve de son manque » (« Que pense le poème? », in *L’art est-il une connaissance?*, Le Monde Editions, 1993, p.219). Cette stratégie de l’éliision et du manque, qui par certains aspects pourrait évoquer la conception hégélienne de la négativité de l’essence, est longuement détaillée dans *Théorie du sujet* (Seuil, 1982, p. 92-128), et dans le texte sur « La méthode de Mallarmé », méthode présentée en pendant à « La méthode de Rimbaud » dans *Conditions* (Seuil, 1992, p. 108-129), qui constitue la reprise, elle-même épurée, de ces précédentes analyses. Cette stratégie est performative : « Ce que dit le poème, il le fait », *Théorie du sujet*, p. 99), c’est-à-dire qu’il ne se contente pas de parler au sujet de ce manque à être qu’est le monde ramené à son lieu essentiel, « lieu où n’aura eu lieu que le lieu », mais, ce manque, il l’effectue, disant ainsi « le manque du manque », tout autre chose qu’une négativité salvatrice et rédemptrice, ce qu’est en dernière instance la négativité chez Hegel, mais une négativité de l’inachèvement dont le poème est la mise en oeuvre paradoxalement achevée, réglée, et en conséquence rigoureusement pensée. Conçu de cette façon, le poème ne reproduit pas le monde en son absence, et c’est pourquoi il a renoncé de toutes les manières possibles aux mirages de l’imitation, mais il produit, dans l’espace du langage qui est son site, l’absence du monde; littéralement il dit, il annonce, au futur antérieur, l’être devenu absent du monde, ce qui est tout autre chose qu’évoquer ou que suggérer sa présence. On dirait, en d’autres termes, que le poème, dictant au poète son intervention, a à charge d’énoncer l’irreprésentabilité du monde, s’opposant ainsi en acte à la prétention de le représenter en effectuant les noces illusoires du beau et du vrai telles que l’esthétique traditionnelle les célèbre” (MACHEREY; 2002, 399-400).

La obra poética de Mallarmé (“el Verso promete el ser, allí donde reinaba la nada”), en sus inicios, opone a las técnicas descriptivas y de expresión directa un minucioso trabajo con la lengua en pos de la sugestión:¹⁴⁷ una lectura simbólica del

¹⁴⁷ “Para pensar la presencia, es necesario que el poema disponga una operación oblicua de captura. Esta sola oblicuidad destituye la fachada de objetos que compone el engaño de las apariencias y las opiniones. Que le procedimiento del poema sea oblicuo es lo que exige entrar en él más que ser atrapados por él. Cuando Mallarmé pide que se trabaje con palabras ‘alusivas, nunca directas’, se trata de un imperativo de desobjetivación, para que advenga una presencia que llama la ‘noción pura’. Mallarmé escribe lo siguiente: ‘El momento de la Noción de un objeto es el momento de la reflexión de su presente puro en sí mismo o su pureza presente’. El poema se concentra en la disolución del objeto en su pureza presente, es la constitución del momento de esa disolución. Aquello bautizado como ‘hermetismo’ no es otra cosa que lo momentáneo del poema, momentáneo que sólo es accesible por medio de una oblicuidad, oblicuidad que señala el enigma. El lector debe entrar en el enigma para alcanzar el punto momentáneo de la presencia. Si no, el poema no opera” (MI, 76).

Universo¹⁴⁸ que sea en verdad una religión sin Dios, pero esta doctrina se escapa rápido de las mallas de categorización de la conocida como “aventura simbolista”.¹⁴⁹ Mallarmé, parece ofertarle a Badiou una axiomática sobre la rotura de la superficie del lenguaje y sobre las trasposiciones posibles de la lengua. Por ello, *Un coup de dés* se constituye, al interior de la obra de Badiou, en una metáfora esencial del acontecimiento, en una suerte de comprobación poética de su teoría filosófica del ‘aparecer’: Mallarmé le “ofrece” a Badiou la posibilidad de pensar el acontecimiento o la forma en que ese acontecimiento emerge o adviene. El poema será ese “proceso de pensamiento” donde la sintaxis tome a cargo la “tarea” de crear la indecibilidad¹⁵⁰.

Derrida dirá:

“Ahora bien, cualquier texto de Mallarmé está organizado de modo que en sus puntos más fuertes el sentido permanezca indecible; a partir de ahí, el significante no se deja penetrar, perdura, resiste, existe y se hace notar. El trabajo de la escritura ha dejado de ser un éter transparente. Apela a nuestra memoria, nos obliga, al no poder rebasarlo con un simple gesto en dirección de lo que “quiere decir”, a quedarnos bruscamente paralizados ante él o a trabajar con él. Podríamos tomar prestada la fórmula de este permanente aviso de aquel pasaje de los *Mots anglais*: Lector, esto tienes ante tu mirada, un escrito...”¹⁵¹

¹⁴⁸ Sobre este aspecto en particular véase el ensayo clásico “Mallarmé y el simbolismo”, en HAUSER, A. (1974): *Origen de la literatura y del arte modernos*. Madrid, Guadarrama, pp. 200-211.

¹⁴⁹ No olvidamos el interés de Mallarmé por los “félíbres”, la asociación fundada por Frédéric Mistral y otros poetas provenzales en defensa de la lengua y la literatura occitanas que pretendían restaurar la lengua provenzal y su intención de re-decodificar su ortografía. Véase el estudio introductorio de Arturo Masriera “Mistral y su obra”, en MISTRAL, F. (1907): *Calendal*. Barcelona, Montaner y Simón Editores.

¹⁵⁰ Para Jacques Rancière el abanico en Mallarmé es la figuración del aparecer y del desaparecer: “El abanico es así el emblema elemental de la obra de ficción en general; la magnificencia del puro movimiento del aparecer y el desaparecer. La espuma de oro del verso que retrasa toda línea de horizonte para establecer allí el juego glorioso del infinito y de la nada. Aparecer y desaparecer. Elevar la fugacidad de todo aparecer a la gloria del sol desaparecido, reflejado en los cristales de una ventana”, en RANCIÈRE, J. (2015): *Mallarmé. La política de la sirena*. Adrogué, Lom, p. 38.

¹⁵¹ DERRIDA; J. (1993): “Mallarmé” en “Antología”. *Anthropos*, Revista de documentación científica de la Cultura. Suplementos 13, pp. 59-69. Traducción de Francisco Torres Monreal. Edición digital de Derrida en castellano: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mallarme.htm>. Consultado el 20 /X/ 2014.

El poema ‘hace lo que dice’ y es la sintaxis quien enfrenta al lector con un vacío generador: “la obra pura significa la desaparición elocutoria del poeta que cede la iniciativa a las palabras, por el choque de su disparidad movilizada”.¹⁵² La poesía mallarmeana sobre la Nada¹⁵³ (“Encontré la nada”, escribe a partir de su famosa crisis en 1886) que, aniquila la abundancia de reglas¹⁵⁴ y la “inflación verbal” por una estética de la rareza,¹⁵⁵ es filosofía de una belleza (como principio electivo) que sólo el arte puede volver “sagrada”. La Naturaleza “sucede”¹⁵⁶ —sostiene Mallarmé— y muere al igual que la obra humana, pero el Arte, “figura”. Para Mallarmé, ya acaso también para el neoplatónico Badiou, las artes permiten “dégager l’Idée de son enveloppe charnelle”.¹⁵⁷

Si bien es conocida la apología del verso libre emprendida por Mallarmé, su trabajo exhaustivo es más bien, como ya dijimos, con la sintaxis —nuevo foco de observación de Badiou— y su particular teoría —hacia finales del siglo XIX— del fenómeno de la prosodia: “le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé

¹⁵² Citado en CRESPI; B. (2009): *Un blanco móvil. Filosofía, literatura y metáfora*. Buenos Aires, Santiago Arcos, p. 69.

¹⁵³ Para una lectura brillante sobre la nada como categoría filosófica en permanente latencia en la historia de la filosofía occidental, véase GIVONE, S. (2009): *Historia de la nada*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

¹⁵⁴ El reaccionario Henri Clouard describe así la emergencia de la poesía mallarmeana: “François Mauriac ha escrito que Mallarmé había decidido inscribir en el frontón del templo poético este cartel: ‘prohibida la entrada’. Este primer golpe de Estado revolucionario fue acompañado por otro, la invención del verso libre, preparado por la relajación verlainiana, por los versos que había tallado como guijarros de ásperas aristas Tristán Corbière para pavimentar las callejas de *Los amores amarillos* y, finalmente, por las *Complaintes* de Julio Laforgue, poeta de la buena clase y de un patetismo burlón, pero a quien su enfermedad liquidó y disolvió, por así decirlo”, en CLOUARD, H. (1969): *Breve historia de la literatura francesa*. Madrid, Guadarrama, p. 343.

¹⁵⁵ “Mallarmé no podría ‘buscar la ausencia’ y menos todavía encontrarla, ya que le hacía falta necesariamente ‘expresar esa rarefacción a partir de una plenitud, e indicar la vacuidad de las cosas por medio de cosas que se hallan realmente presentes frente a nosotros’”, en “¿Felicidad de Mallarmé”, en GENETTE, G. (1970) *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba, Nagelkop. p.105.

¹⁵⁶ “La Naturaleza sucede, nada hay que agregarle”.

¹⁵⁷ Las citas en francés de este apartado han sido tomadas de MALLARMÉ, S. (1954): *Pages choisies*. Paris, Hachette.

prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes”. Con el fin de clarificar su distinción entre prosa y verso,¹⁵⁸ Mallarmé agrega: “Mais en vérité, il n’y a pas de prose: il y a l’alphabet et puis des vers plus ou moins sériés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu’il y a effort du style, il y a versification”. Recordemos que parte de su gigante tarea de renovación poética fue “desplazar” al alejandrino como verso oficial (cuya construcción valora, aunque no sus usos),¹⁵⁹ en pos de un verso más próximo a la prosa, con “más fluidez y movilidad”, de forma tal que evoque mejor “petit à petit un objet pour montrer un état de l’âme”.

Badiou reconoce que Mallarmé aplica a su poética filiaciones platónicas: Mallarmé cree que a cada cosa corresponde en el absoluto un arquetipo o Idea¹⁶⁰; de esta manera, según sostiene René Ghil¹⁶¹ (1862-1925), uno de los discípulos preferidos del poeta francés, para Mallarmé, cada flor real no sería más que la copia de un modelo “impérissable”. El objetivo de máxima del arte no sería otro que evocar el modelo a través del juego de las alusiones, de la remembranza, de “blancos” y silencios: la cosa evocará la esencia pura donde cada objeto real no es más que un

¹⁵⁸ Según se deduce de sus clases en el Seminario sobre *L’après midi d’un faune* de Mallarmé, la idea de prosa que Badiou trabaja oscila entre la duda y el relato; prosa es proposición y, formalmente, una articulación. La prosa sería una expresión de pasaje del canto dudoso al “récit rapporté”.

¹⁵⁹ Para una tarea deslumbrante de “descifrado” del poema mayor de Mallarmé y sobre la tensión entre alejandrino y verso libre, véase la obra reciente de Quentin Meillassoux: “Contre ces deux extrêmes, la position de Mallarmé consiste en un partage des rôles: à l’alexandrin doit être réservée la ‘solennité’ des ‘occasions amples’, tandis que le vers libre est le lieu de l’individualisation, celui où le poète se forge un instrument, une voix, qui n’appartiennent qu’à lui. Loin d’être en conflit, les deux formes poétiques se complètent. Le vers libre évite que l’on n’use jusqu’à la trame un alexandrin trop employé jusqu’à paraître insupportable à l’oreille. De ce point de vue, les vers libristes prolongeaient l’effort de ceux qui, tels Verlaine ou Mallarmé lui-même, tout en conservant le vers officiel, en avaient déjà desserré le mécanisme trop rigide par un jeu hétérodoxe de coupes et de rejets. Mais, à l’inverse, le maintien de l’alexandrin devait permettre à la poésie de conserver sa puissance d’unification et même son rôle religieux —sa capacité à unifier par son chant une ‘foule’ que Mallarmé aurait désiré ouvrir à son propre mystère, en un culte civique, où le poète d’un art Nouveau aurait remplacé le prêtre d’une foi périmée”, en MEILLASSOUX, Q. (2011): *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris, Fayard, p. 17-18.

¹⁶⁰ Véase “L’ideal mallarméen” en MARTINO, P. (1958) *Parnasse et symbolisme (1850-1900)*. Paris, Armand Colin, pp. 126-129

¹⁶¹ Su *Traité du verbe* editado en Paris en 1886 lleva un “avant-dire” de Mallarmé.

reflejo. Sartre, sin embargo, desvía esta formulación sobre “platonismo” mallarmeano —caro y cercano al platonismo de Badiou— hacia los indudables rasgos materialistas de su poética:

“On a souvent parlé du platonisme de Mallarmé parce que l'*eidos* platonicienne, calme, immuable et basente, elle aussi, réalise l'unité de la diversité sensible. Mais Mallarmé, profondément matérialiste, ne songe pas à rejoindre les Idées, encore moins à les livrer à notre contemplation. Il sait bien qu'elles n'existent pas. Son travail est destiné à présenter leur inexistence comme une simple absence: elles sont absences de l'Être, à la façon dont un nord est absent du monde. Il ne s'agit donc pas de trouver les structures idéales et intelligibles du réel mais de *traiter* n'importe quoi avec une certaine technique qui videra l'objet choisi de sa matière et le fera fonctionner comme idée, c'est-à-dire comme unité synthétique et transcendante de la diversité” (SARTRE; 1986, 161).

La palabra comparada con la solidez del objeto que tiene que evocar es casi una Nada, o sólo una “disparition vibratoire”.¹⁶² La palabra ‘flor’ hace nacer en

¹⁶² Creemos relevantes a propósito de los usos que hace Badiou de Mallarmé las consideraciones de Paul de Man sobre lo real en el poeta francés y su “dialéctica consciente de una conciencia poética reflexiva”: “En otras ocasiones, la lealtad del poeta hacia su lenguaje se muestra tan intensa que el objeto casi desaparece bajo el impacto de sus palabras, en eso que Mallarmé llamaba ‘*sa presque disparition vibratoire*’ (su desaparición casi vibratoria). Pero incluso en un caso tan extremo como el de Mallarmé, sería casi un error asumir que la prioridad ontológica del objeto en favor de las exigencias de una conciencia poética lúcida. Algunos de sus discípulos sintieron incluso la necesidad de reaccionar contra él, reafirmando la positividad de las sustancias vivas y materiales frente al poder aniquilador del pensamiento. Puesto que creían estar en una situación que los forzaba a comenzar su trabajo en el lugar exacto en el que Mallarmé terminó el suyo, adoptaron, como Claudel, una actitud precisamente opuesta a la suya o, como Valéry, invirtieron sistemáticamente el significado de algunas de sus imágenes centrales. Sin embargo, Mallarmé siempre estuvo convencido de la prioridad esencial del objeto natural. La imagen final de su obra, en *Un coup de dés*, es la del poeta ahogado en el ubicuo ‘mar’ de sustancias materiales frente al cual su mente sólo puede librar una batalla sin sentido, ‘*tenter une chance oiseuse*’ (‘tentar una suerte ociosa’). Es cierto que, en el pensamiento de Mallarmé, se ha invertido el énfasis valorativo de esa prioridad y que el triunfo de la naturaleza se presenta como una pérdida en desafío poético. Pero esto no altera la situación fundamental. El sentimiento oscilante entre la atracción y la repulsión que el poeta romántico experimenta hacia la naturaleza se convierte en Mallarmé en la dialéctica consciente de una conciencia poética reflexiva. Esta dialéctica lejos de desafiar la supremacía del orden natural, la reafirma realmente a cada instante. ‘*Nous savons, victimes d’une formule absolue, que certes n’est que ce qui est*’ (‘Sabemos, víctimas de una fórmula absoluta, que ciertamente sólo existe lo que existe’), escribe Mallarmé, y esta identidad absoluta está, según él, enraizada en ‘*la première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes...*’ (‘la primera en el tiempo, la naturaleza, Idea tangible para intimar alguna realidad en los sentidos gastados...’), DE MAN, P. (2007) *La retórica del romanticismo*. Madrid, Akal, p.35.

nosotros una imagen que no tiene el *contour*¹⁶³ de ninguna flor en particular. Badiou retoma la noción de que la Idea o el modelo absoluto es algo totalmente distinto, es decir, diferente de todas las flores reales que conocemos. Badiou sostiene:

“Cuando Mallarmé escribe: ‘El momento de la Noción de un objeto es entonces el momento de la reflexión de su presente puro en sí mismo o su pureza presente’, ¿qué programa traza para el poema, si éste se encuentra vinculado a la producción de la Noción? Se tratará de determinar por cuáles operaciones internas a la lengua se puede hacer surgir una ‘pureza presente’, sea la separación, el aislamiento, la frialdad, de aquello que sólo está presente si no tiene ningún vínculo presentificante con la realidad. Se podría sostener que la poesía es el pensamiento de la presencia del presente. Y que precisamente por esto no rivaliza en ningún modo con la filosofía, la cual tiene por tarea la composicionalidad del Tiempo y no la pura presencia” (EFP, 45).

En verdad aquello que fascina a Badiou, en términos de apropiación de una poética, es el modo en que Mallarmé parece más bien un “proveedor maquínico” de términos. De las múltiples nociones que Mallarmé aporta a la comprensión moderna y contemporánea de los fenómenos poéticos Badiou seleccionará algunas pregnantes para su teoría. En principio la idea de la trasposición del lenguaje en el ya célebre “donner un sens plus pur aux mots de la tribu” en los dos momentos, 1) el de la sugerencia de la esencia de la cosa, sin caer en las miserias de la descripción y 2) en darle a cada palabra un valor poético nuevo, fruto de su contacto con las palabras que la preceden y que la siguen, al dejar que las palabras se reflejen más bien unas a otras hasta que ya no tengan más color propio, para ser más bien las transiciones de una gama (*Lettres à François Coppée*). La unidad poética renovada ya no anida más ni en la frase gramatical ni en el verso, sino en una ‘constelación verbal’ donde la palabra no aislada está viva en la unión (sintáctica) con otras palabras, donde cada una transfigura a la que la rodea. Es por acción ‘encantatoria’, según Mallarmé, que la palabra evoca a la Idea. Pero también se destacan, por su incidencia poético-teatral en su ejecución

¹⁶³ Para un desarrollo de esta noción y de ciertas diferencias entre forma y contorno, véase el cap. 7 “Del misterio a la forma”, en BALLART, P. (2005): *El contorno del poema*. Barcelona, Acantilado.

dramatúrgica la famosa “acción restringida” mallarmeana —en la que plantea la naturaleza concentrada de la acción poética que disloca la lógica del sentido en su capacidad de escritura (y de creación de un lenguaje) en pos de “escenificar” las tensiones entre lo Ideal y el mundo real— y la noción de azar¹⁶⁴ entendido, en su estricta acción poética, como todo aquello que hace que una palabra, por su sonoridad y estructura, evoque “materialmente” la esencia del objeto. La *action restreinte* “emana” de un fragmento (muy comentado por la crítica) del famoso ensayo homónimo mallarmeano que también ha servido como manifiesto de gran cantidad de artistas contemporáneos:

“El tintero, cristal como una conciencia, con su guía, en el fondo, de tinieblas relativa a que alguna cosa sea: luego, aparta la lámpara. Te diste cuenta, no se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco.

Este pliegue de encaje oscuro que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongamiento, ignorado su secreto, reúne arabescos distantes donde duerme un lujo por inventariar, estrige, nudo, follajes y presentar.

Con tan escaso misterio, indispensable, que subsiste, expresado, un poco”.¹⁶⁵

Por su parte el azar ocupa una figuración central en el poema de Mallarmé que inaugura, de alguna manera, la poesía contemporánea desde su aparición en la revista *Cosmópolis* en 1897.¹⁶⁶ Allí la palabra recupera una valencia y un valor espacial y gráfico

¹⁶⁴ Expresa el poeta Cintio Vitier en su “Ejemplo de Mallarmé”: “Sólo la ausencia es el infinito que escapa del azar, la única página en cuya blancura puede escribirse la palabra absoluta. Ese imposible forma tema del *Príncipe Igitur* y *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. Y lo llamamos imposible porque Mallarmé olvidaba, o más bien quería olvidar, con esa instintiva ceguera de algunos héroes y mártires de la palabra, el segundo movimiento de los místicos, el retorno a las ciudades para enriquecer humildemente sus instituciones, deseos y escrituras. Su búsqueda sólo podía llevar al suicidio a Igitur, ‘después de haber bebido la gota de nada que falta a la mar’, o a la postulación negativa que nos fuerza a guardar los dados o a lanzarlos desesperadamente en el ‘torbellino de hilaridad y de horror’ y en la ‘neutralidad idéntica del abismo’”, en MALLARMÉ, S. (1998) *Cien años de Mallarmé (Igitur y otros poemas)* Tarragona, Igitur, pp.13-14.

¹⁶⁵ “La acción restringida”, en MALLARMÉ, S. (1998): *Stéphane Mallarmé en castellano, Dinagaciones*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 227-232.

¹⁶⁶ Sartre verá en clave social *Coup de dés*: “Le naufrage du *Coup de Dés* traduit parfaitement bien la terreur de la classe possédante qui prend conscience de son inevitable déclin, le malaise

a través de los efectos de espaciamiento de la lectura, la poética de los blancos y la tentativa simbolista de “reprendre à la musique”; ya ni la línea ni el verso imperan más —como hemos dicho— sino la unidad melódica de un fragmento ‘espacializado’ destinado a evocar la Idea. En todo ese acto, el azar —también inscripto en la escritura— se pone en juego; en perfecta traslación, el teatro sería el espacio de excelencia donde cada noche el azar opera y cumple, en definitiva, la Idea.

En *Divagaciones*, sorprendentes ecos del poder cívico del teatro, tan patentes en *Ranas* y *Citrouilles*, se hacen presentes cuando Mallarmé expresa:

“Nuestra única magnificencia, la escena, a la que el concurso de artes diversas selladas por la poesía atribuye, pienso yo, cierto carácter religioso u oficial, si una de estas palabras tiene algún sentido, constato que el siglo que ya expira no lo ha cuidado, así lo entiendo, y que este acoplamiento maravilloso de todo cuanto se requiere para labrar la divinidad, salvo la clarividencia del hombre, será nada. (...) La escena es el foco evidente de los placeres gozados en común, también y cuando se reflexiona en profundidad, la majestuosa apertura hacia el misterio cuya grandeza está en el mundo para ser mirada, tanto es así que el ciudadano, si la imagina, funda el derecho de reclamar a un Estado, como compensación de la mengua social. ¿Puede uno imaginarse la entidad que sólo gobierna con incomodidad (ellos, los peles reales del pasado, sin saberlo, respondían con la muda vanilouencia quebrada con su risa en su personaje adornado de cintas, maleducado, a la pompa, al esplendor, a alguna solemnización augusta del Dios cuya existencia conoce?”¹⁶⁷

La reconversión de Badiou de las palabras del poeta lo llevan a postular tanto un “teatro cívico” como la sustanciación teatral de la idea:

“Mallarmé es un poeta y está convencido de que solo la poesía puede crear una ceremonia moderna. Sin embrago, dice que el teatro es un “arte superior”, y sabemos que su famoso “Libro” estaba destinado, de hecho, a una suerte de teatro cívico. Mallarmé, refiriéndose a su superioridad, solo quiere decir que el teatro es el arte más completo porque trata la inmanencia y la trascendencia *en lo inmediato*. El teatro está necesariamente en la forma de un acontecimiento: tiene lugar, ocurre. El tener-lugar improbable del teatro, que es al mismo tiempo irreductible a una

de la bourgeoisie devant la mort de Dieu, le ‘décadentisme’ des idéologues contemporains et la bouderie de l’homme de ressentiment en même temps que sa volante d’échec” (SARTRE; 1986, 89).

¹⁶⁷ MALLARMÉ, *Stéphane Mallarmé en castellano, Divagaciones, op. cit.*, p. 92.

fiesta de los cuerpos, es precisamente su grandeza, su completitud. Es sólo el tener-lugar que realmente es posible captarlo que es la relación entre inmanencia y trascendencia desde el punto de vista de la idea: En este sentido, el teatro es el lugar de la apariencia viviente de la idea” (ET, 67).

Mallarmé, a su vez, parece ofertarle a Badiou una axiomática sobre la rotura de la superficie del lenguaje y sobre las trasposiciones posibles de la lengua. Por ello, *Un coup de dés*¹⁶⁸ se constituye al interior de la obra de Badiou en una metáfora esencial del acontecimiento, en una suerte de comprobación poética de su teoría filosófica del ‘aparecer’. Por un procedimiento de desplazamiento y por la singularidad de Mallarmé —quien creía en sus últimas acciones poéticas aunar las experiencias artísticas—, el teatro será la manifestación más pura de “lo abierto”, de lo “no cerrado”. En la teoría de Badiou, expuesta en *Rapsodia*, el texto teatral es, por excelencia, un texto inacabado, incompleto o no completado, que cobra ‘verdad’ sólo a través de la representación y de los procesos de ‘subjektivación’ que genera. En esta idea ‘wagneriana’ de poesía y teatro, y en los factores que aúnan a esas experiencias estéticas, Badiou lee en Mallarmé un deseo de completitud, un deseo de alcanzar el absoluto a través de la *Grand Oeuvre*, giro por otra parte con el que los alquimistas denominaban la transmutación de los metales bajos en oro, o también a través del Libro¹⁶⁹: “le Livre, persuadé qu’au fond il y a qu’un” (Carta a Verlaine del 16 de noviembre de 1885).

¹⁶⁸ Badiou llamará “imperativo material” a una serie de apotegmas, Mallarmé incluido: “Esos imperativos materiales nos dicen cosas como: “¡Proletarios de todos los países, uníos!” (Marx). O: “El mundo está escrito en la lengua matemática” (Galileo). O “Un golpe de dados jamás abolirá el azar” (Mallarmé). O: “El amor es un pensamiento” (Pessoa) (SMF, 92).

¹⁶⁹ La crítica española Sonsoles Hernández Barbosa lee la comunión artística de Mallarmé como una fenoménica sinestésica: “Si Wagner busca la síntesis a través de la suma, de la yuxtaposición de disciplinas en la ‘obra de arte total’, Mallarmé aspira a ello en su último proyecto que tituló *Le Livre*, concebido como condensación de las relaciones del todo. Su concepto de “obra total” debe entenderse, por tanto, como un microcosmos que resume y explica las relaciones que rigen la totalidad mediante la palabra hecha forma. El proyecto de su *Livre*, inconcluso a causa de su fallecimiento, no es otro que la construcción de un libro ‘sinfónico’ que concentrase su ideal de un universo interconectado”, en HERNANDEZ BARNOSA; S. (2013): *Sinestesia. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)* Madrid, Abada Editores, p.180.

La imaginería teatral que recorre la poesía mallarmeana y su deseo de que sus poemas finales sean en verdad “poemas dramáticos”¹⁷⁰ llama la atención de Badiou: la obra debía ser concebida con la forma dramática del teatro o con la forma coreográfica del ballet, conservando, y trasportando sus ‘caracteres’.¹⁷¹ La constelación¹⁷² de palabras en la página en blanco debía evocar “quelques décors abstraits ou figures de ballet”. Badiou retoma, en su pensamiento, la visión simultánea de Mallarmé y su idea de que el teatro (o la poesía) crean un “presente continuo”, alentado por las “subdivisiones prismáticas de la Idea”. Las familias tipográficas ahora tendrán un rol análogo a los diferentes instrumentos de una orquesta o a las partes materiales con que se constituye el arte del teatro: “Quiero darme ese espectáculo de

¹⁷⁰ Amplifica las postulaciones de Badiou la lectura del capítulo de Jacques Rancière dedicado a Mallarmé “La escritura de la Idea”: “Porque la escritura de la idea es dos cosas a la vez: texto e interpretación. La analogía que el poema propone entre el teatro de sí y el teatro del mundo debe ser interpretada, analogizada a su vez en la performatividad poética de la lectura (...) El espacio del poema es la performatividad teatral. Esta performatividad escapa el parloteo representativo y a la nulidad de la imagen en espejo gracias a la dualidad que la constituye: es trazado material de signo e interpretación de esos signos (...) El espacio de totalización del poema es, entonces, el de la performatividad. Y la performatividad es siempre doble: escritura e interpretación”, en RANCIERE, J. (2009): *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna cadencia, pp. 180-181.

¹⁷¹ Rafael Cansinos Assens describe así los fenómenos de “escenificación poemática” en Mallarmé que contribuyen a considerar los usos que hace Badiou de esta postulación poética: “Él ha creado la moderna sintaxis lírica, ha reintegrado em toda su importancia a la imagen, ha perseguido y logrado la imagen doble —en *Herodiada* habla de los yermos perfumes—, ha estudiado su escenificación, al modo wagneriano, ponderando el empleo de todos los medios que pueden realzarla —pausas, elipsis, anacolutos— y hasta la intervención de los medios gráficos que constituyen su escenario material y visible, rodeándola de blancos y espacios, de igual modo que en la escena se rodea de distancia y se aísla magníficamente el drama”, en MALLARME, S. (2002): *Antología*, Madrid, Visos, p. 112.

¹⁷² José Lezama Lima dice “Mallarmé muere queriendo llevar las postulaciones del poema más allá de la orquesta, por la unión del verbo y del gesto, y de las organizaciones del color. Intenta en su *Coup de dés*, el avance y el retroceso de los timbres y la colocación espacial del poema en la jerarquía de las constelaciones. Se subraya una palabra solitaria, como el andantino marcial en las graciosas subdivisiones de la flauta o se prolongan, se cierran en la infinitud de su serpiente, igualándose el comienzo y la recepción con la despedida, como en las impulsiones de los metales. La transparencia del papel, sus márgenes participando como una acusación o una alegría, sus combinaciones irrefutables de blancos y negros, adquieren un claroscuro, una desconocida dimensión. A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses”, en LEZAMA LIMA, J. (1971): “Nuevo Mallarmé”, *Algunos tratados en La Habana*, Barcelona, Anagrama, p. 73.

la materia que, teniendo conciencia de sí mismo, sin embargo, se lanza furiosamente al Sueño, sabiendo que no lo es, cantando el Alma...”.¹⁷³

Badiou declara conocer la obra de Samuel Beckett¹⁷⁴ desde mediados de la década del 50, cuando él era un “sartreano consumado”, que “con sospechas” se internaba en las primeras obras que el irlandés¹⁷⁵ produce enteramente en lengua francesa, con el rótulo “caricatural” que ubicaba a Beckett entre los escritores del absurdo,¹⁷⁶ la incomunicación y la desesperación:¹⁷⁷

“Incluso en la supuesta desesperación de Beckett existe el claro de una posibilidad inaudita. Ese teatro muestra que la situación, desde luego, es desesperante, pero que un Sujeto puede hacer que prevalezca su propia ley numerosa. Cuando una mujer semienterrada, cuyo marido impotente se arrastra detrás de ella sin dirigirle jamás la palabra, declara: ‘¡Qué lindo día era!’, hay que tomar lo que dice al pie de la letra y en lo más mínimo como una confusión irrisoria” (ET, 68).

La lectura de *El innombrable* revierte esa consideración¹⁷⁸ y traslada los recelos en una fuerte indagación sobre la finitud a partir de un primer “desprendimiento” del

¹⁷³ Citado en BONNEFOY, Y. (2002): *La poética de Mallarmé*. Córdoba, Ediciones del copista, p. 76.

¹⁷⁴ Para una síntesis de la importancia de la obra de Beckett en la literatura francesa de su tiempo y en diálogo con otros autores de esa tradición, véase mi capítulo “Beckett, en la senda de Diderot, Proust y Camus”, en ROMERO, W. (2009): *Panorama de la literatura francesa contemporánea*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 27-31.

¹⁷⁵ Para una mirada sobre los “recursos literarios irlandeses” y la autonomía literaria en Beckett, véase “James Joyce y Samuel Beckett, y la autonomía”, en CASANOVA, P. (2001): *La república mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama, pp. 405-412.

¹⁷⁶ Véase el siguiente trabajo: SABA AKIM, M. (2013): “Absurdism as a Tendency in Theatre: Ranging from Aristophanes to Beckett and Pinter”, en *Lapis Lazuli: An International Literary Journal (LLIJ)*, Vol 3, n° 2, pp. 50-59.

¹⁷⁷ Lecerclé aporta una lectura de “doble vía” en sus esclarecedores “Badiou reads Beckett” y en “Beckett reads Badiou” (LECERCLE, 129-139)

¹⁷⁸ Recuérdese el *incipit* de la novela y sus posibilidades de lectura desde la teoría de Badiou: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me haré más preguntas, Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí. Estas pocas generalizaciones

pensamiento beckettiano: “fuera de la obstinación de las palabras no hay sino tinieblas y vacío” (BK, 10). No leído ya con guiños existencialistas, Beckett se le revelaba a Badiou como un escritor de la valentía y de la medida en torno a esa “obstinación” medular por las palabras. La larga frecuentación de los escritos beckettianos —y su heterodoxia— significaron una prueba de valentía frente al hecho literario y frente a la ‘excepción’ en que esa obra se constituía por fuera de los géneros establecidos, ya que ningún género literario “conviene” — según Badiou— a la “apuesta beckettiana”; para Badiou toda la textualidad beckettiana está más bien “gobernada” por un “poema latente” —casi un retorno a Mallarmé¹⁷⁹—cuyo “timbre inaudito” se refuerza por una idea (persistente) de ‘distancia’: distancia de sí mismo, de la naturaleza y de la lengua materna. Badiou llamará a esta escisión una “fractura íntima” al interior mismo de la frase beckettiana, que produce dos efectos 1) “aísla palabras para rectificarlas (...) por medio de añadidos de epítetos o de correcciones” y 2) por “repentinas expansiones líricas”, en donde el cálculo sonoro “apacigua la tensión del espíritu y lo envuelve en la nocturnidad de la reminiscencia” (BK, 14). Las dos operaciones que Badiou abstrae de Beckett intentan lograr un “movimiento prosódico unificado” que

para empezar. ¿Cómo hacer, cómo voy a hacer, qué debo hacer, en la situación en que me hallo, cómo proceder?”, en BECKETT, S. (1966): *El innombrable*. Barcelona, Lumen, p. 35.

¹⁷⁹ Sobre las cuestiones referidas al “poema latente” y a la prosa como textualidad genérica Artus-Bouvet así lo expone: “La prose désignerait en ce sens la *capacité générique* du poème, qui lui permet d’accueillir à la fois une duplicité énonciative, la motivation d’un récit et de ses simulacres, l’organisation d’un doute méthodique, et la profondeur d’une réflexivité de type métadiscoursif. La prose constitue alors la solution ‘générique’ de la contradiction initialement formulée par Mallarmé: le poème, on s’en souvient, *exigeait* le théâtre tout en y étant réputé ‘non possible’. Or l’impossibilité théâtrale s’avère dans la disparition des nymphes: l’oeuvre, dès lors, n’a plus lieu qu’en tant qu’un monologue solitaire, ou la vocalité vivante de la scène fait place à la scripturalité du poème. Mais ce monologue, il faut y insister, continue en tant que tel d’exiger le théâtre: cette exigence, qui, sur le plan thématique, se réalise dans la parole nostalgique et douteuse, quoique jubilatoire, du faune, est identiquement une exigence *générique*. Elle a conduit Mallarmé à l’invention d’une ‘prose’ spécifique, dont la fonction est d’ouvrir le poème à des potentialités génériques non restrictivement poétiques”, en ARTOUS-BOUVET, G. (2011): “Le Silence du faune: note sur *L’après-midi d’un faune*”, *Loxias*, 33, p. 9.

corresponda a la rectificación y a la expansión y sus derivados: declaración / declinación e interrupción / estiramiento.¹⁸⁰

Por otra parte, de esa primera etapa de “ascesis metódica” en lengua francesa, Badiou reconoce tres funciones: 1) el movimiento y el reposo; 2) el ser y 3) el lenguaje: “Un “personaje” no deja de ser, en todo momento, aquel que dispone un trayecto, una identidad, un parloteo cruel” (BK, 17). Tomamos estas tres instancias como inspiradoras para nuestro análisis del ser de Ahmed en *Citrouilles* y su catábasis, su búsqueda de identidades y cómo se mueve en el Infierno del teatro mediante su “lengua de ingenio”.

Pero Badiou —en sus propios términos “sustractivos”¹⁸¹ “reflejados” en el método de “reducción drástica”¹⁸² o en los “ejercicios de empeoramiento” de Beckett— dirá que en la dinámica constructiva de estos “personajes”, el autor irlandés se reconcentra mejor en una de estas funciones: “se las arregla para bloquear a las demás. Es así que el ‘hablador’ de *El innombrable*, encadenado a un gran macetero situado a la entrada de un restaurante, es sustraído a la movilidad” (BK, 19). Según Badiou, en Beckett ocurre, por medio de este procedimiento,¹⁸³ una suerte de

¹⁸⁰ Para otro enfoque de la relación entre sujeto y tiempo en Beckett véase el apartado “Beckett, poeta del tiempo” en el artículo de la destacada teatrológa francesa Anne Ubersfeld en PELLETTIERI, O. (ed.) (2000): “La temática del sujeto en el teatro francés contemporáneo”, *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pp. 265-271.

¹⁸¹ “El método de Beckett (...) trata de sustraer al sujeto, de suspenderlo, para ver entonces lo que le ocurre al ser” (MI, 170).

¹⁸² El crítico irlandés Seamus Deane, en su ya clásica comparación entre Joyce y Beckett, utilizará también el concepto de reducción, véase DEANE, S. (1985): *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber.

¹⁸³ Ya Maurice Nadeau, a comienzos de la década del setenta, denominaba impugnación lo que Badiou llama “bloqueo”: “La impugnación del lenguaje viene acompañada de una impugnación de la obra. Condenados a hablar, los héroes de Beckett se dedican a negar lo que acaban de afirmar, a decir al mismo tiempo sí y no. Si hay que hablar, al menos que sea para no decir nada”, en NADEAU, M. (1971): *La novela francesa después de la guerra*. Caracas, Tiempo Nuevo, p. 126.

axiomática depurada que no hace otra cosa que concentrar las fuerzas en la relación entre ser y lenguaje.¹⁸⁴

Badiou utilizará una metáfora del todo teatral para indagar los espacios cerrados y abiertos que son esenciales en la postulación espacial (“el trabajo poético de localización”) de Beckett al denominar “escena del ser” (o “la asignación del lugar del ser”) a la fijación de un dispositivo ficcional “que busca captar en la lengua el tiempo de conversión del ser en nada” (BK, 25); pero, para el filósofo francés, la supina operación beckettiana —reflejada en la escritura— es concentrar ahí el fenómeno de la voz¹⁸⁵ y su contraparte, su “parte de noche”: el silencio. La voz prolifera o se abisma, se precipita o trastabilla¹⁸⁶, y en ambos ‘vectores’ de manifestación, en esas ‘formas del habla’, siempre se vuelve “inevitable”.¹⁸⁷

¹⁸⁴ La estudiosa argentina especialista en Beckett, Laura Cerrato, *aisla* dos conceptos sobre el lenguaje que emanan del Beckett ensayista: “1) El lenguaje debe ser violentado, para descubrir el detrás. El lenguaje distancia, mediatiza, pero, a su vez, revela. Está ahí, para ser quitado. Toda la literatura consiste en develar aunque no haya nada, como asentirían, mucho después, Barthes o Derrida; 2) Lo que luego se convertirá para Beckett en una obsesión: la eliminación paulatina del lenguaje articulado, el lenguaje normal u oficial, el lenguaje como ruido organizado. Su escritura será en cambio una larga búsqueda del balbuceo con sentido y aún del silencio. Pero no el silencio de la ausencia de palabras sino lo que él llama por primera vez ‘the literature of the unword’, la literatura de la *despalabra*, la literatura que deshace, que sigue el periplo opuesto a la otra”, en “Para una lectura de Beckett ensayista”, AA.VV. (1992), *Beckettiana. Cuadernos del Seminario Beckett*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 9.

¹⁸⁵ Anne Atik cuenta en sus memorias sobre la amistad con el escritor irlandés: “Cuando yo seguía leyendo en voz alta otros versos de ese mismo poema, él corregía mi manera de hacerlo cantándolos o canturreándolos por lo bajo. Ello contradecía lo mucho que les insistía el propio Sam a los actores en que eliminaran cualquier nota de color de sus voces, para que la mantuvieran lo más plana y neutra posible (“demasiado color”, Billie —le decía a la actriz Billie Whitelaw—, demasiado color”), dándoles a entender que dejaran de actuar y se limitaran a transmitir, lisa y llanamente, la estructura de la frase, el ritmo y la musicalidad de las palabras en sí, la energía de lo que estaban diciendo o dejando de decir, haciendo que las pausas funcionaran como en la música”, en ATIK, A. (2005): *Cómo fue. Recuerdos de Samuel Beckett*. Barcelona, Circe, p. 49.

¹⁸⁶ “La voz puede tener el perfume de la verdad”, en SOLLERS, P. (2013): “Beckett conmovedor”, en *Discurso perfecto. Ensayo sobre literatura y arte*, Buenos Aires, El cuenco de plata, p. 110.

¹⁸⁷ Badiou señala la “coincidencia” entre dos textos teatrales de Beckett y de Sartre emparentados por el uso del grabador: “Ce beau texte final est dit par un magnétophone, sur la scène vide, après le suicide du héros. Sartre introduit cet appareil comme le témoin technique du témoin, par quoi, chose rare, il innove. Tout comme le héros de *La dernière bande* de Beckett, pièce avec laquelle *Les séquestrés* entretiennent une parenté aussi secrète que

Ante estas dos instancias —el “lugar del ser” y el “rumiar de la voz” abriéndose camino¹⁸⁸—, Badiou considera que Beckett produce el advenimiento del “acontecimiento”. En este punto la poética de Beckett y de Badiou se concentran en, al menos, dos fenómenos clave: la noción de acontecimiento o del “aparecer” que, acaso, “cristaliza” en Godot como “promesa siempre vuelta a comenzar de su venida” y en la “escena del dos” o “amor” (entendido como aquello de lo que son capaces un “verdugo” y una “víctima”) que Badiou observa en las “parejas” beckettianas¹⁸⁹.

A este último aspecto dedica Badiou la singularidad más grande del teatro de Beckett: la manera en que éste “restringe” o sustrae la teatralidad “a los efectos posibles del dos”. Vemos en este dos (o en estas parejas) formas de releer la relación entre amo y esclavo o entre los personajes contrarios del *agón* final de *Citrouilles* como modos de “captura verbal de todas las consecuencias de la dualidad”, según destaca Badiou.

Cobrará interés para nuestra tesis de qué forma el filósofo ve en los personajes ‘clownescos’ de Beckett a los viejos duetistas del circo (la oposición entre el augusto y

paradoxale, Frants collectionne les bobines de ses plaidoyers fumeux. Il est l’archiviste du siècle, en même temps que son témoin, son juge, et son paradigmatique coupable” (NSA, 59). Recordemos que con una diferencia de pocos meses se estrenan en París ambas obras: en septiembre de 1959 *Les séquestrés de Altona* de Jean Paul Sartre (théâtre Récamier) y en marzo de 1960 *La dernière bande* de Samuel Beckett (Théâtre de la Renaissance).

¹⁸⁸ En relación al poema “Anábasis” de Celan, Badiou dice a través del ejemplo beckettiano: “A la pregunta: ¿Quién habla?, el poema responde: nadie. No hay más que una voz, una palabra anónima captada por el poema. Casi en el mismo momento, Beckett, en *Compañía*, comienza Una voz, en la negrura”. Perse hacía equivaler el “yo” y el “nosotros”, pero en el poema de Celan, como en la prosa de Beckett, ya no hay uno ni otro, sino una voz que intenta trazar un camino” (ES, 125). Para un análisis, desde una visión latinoamericana, de Celan y su *Anábasis* con fuerte respaldo teórico filosófico y resonancias badiouianas, véase OLARTE, C. (2009): *Paul Celan: meridiano de resistencia*. Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.

¹⁸⁹ “Beckett’s verbal duel is reminiscent of Aristophanic routines between two characters in which the name of the game seems to be to cap the boast, threat or insult hurled by opposing character. Several recent studies have pointed to the importance of capping to the character and meaning of Aristophanic comedy” (HESK; 2007, 124)

el payaso blanco)¹⁹⁰ donde ya no importa la intriga, la situación o el desenlace sino la mera confrontación ilimitada de “figuras extremas de la dualidad”. En *Citrouilles*, pensamos en la puja entre Claudel y Brecht sobre el modelo aristofánico entre Esquilo y Eurípides, y rescatamos como esencial para nuestro estudio la postulación final de Badiou: en todo siglo XX no hay otro autor tan descarnadamente “cómico”¹⁹¹ como Samuel Beckett:¹⁹²

“Desde este punto de vista, Beckett está indiscutiblemente —y es el único gran escritor de este siglo que lo está— en una tradición sin par del teatro cómico: duetistas diferenciados, trajes desfasados (falsamente ‘nobles’, sombreros hongo, etc.), serie de números antes que desarrollo de una intriga, trivialidades, injurias y escatología, parodia del lenguaje culto, en especial del lenguaje filosófico, indiferencia con respecto a toda verosimilitud y, sobre todo, obstinación de los personajes en perseverar en su ser, en defender contra viento y marea un principio de deseo, una fuerza vital, que las circunstancias parecen transformar, en todo momento, en ilegítima e imposible. La minusvalía no es una metáfora patética de la condición humana. El teatro cómico está

¹⁹⁰ Hensel sostiene “El payaso es la clave para quien acude al teatro sin esperar encontrar en el escenario una cátedra de filosofía; a quienes, si van a ver a Beckett, esperan unos payasos en la escena. Sin duda *Esperando a Godot* es una pieza religiosa, aunque no cristiana: incesantemente formula preguntas sobre el sentido del ser y obstinadamente se niega a contestarlas”, en HENSEL, G. (1972): *Samuel Beckett*. México, FCE, p. 45. Sobre este mismo tópico pero con otra lectura Giraudon sostiene: “Hay en Beckett una exploración teatral de ciertas posibilidades del circo: los monstruos, en primer término, y nos vuelve a la memoria Tod Browning, el creador de Drácula, en su película de 1932, interpretada por los pupilos de Barnum: *La fiesta de los monstruos*. Enseguida, los payasos. Una obra de Beckett es un drama shakesperiano reducido a sus payasos. (...) No vamos a entrar en la disputa: ¿payasos o vagabundos? En realidad se trata de payasos vagabundizados, vale decir que, en este dúo (Pozzo y Lucky) el payaso blanco ha desaparecido”, en GIRAUDON, R. (1972): *Demencia y muerte del teatro*. México, Extemporáneos, p. 26.

¹⁹¹ Para una interpretación sobre este “descenso al grotesco”, véase MARGARIT, L. (2003): *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires, Atuel/La avispa, p. 114.

¹⁹² Geneviève Serreau incluyó la dramaturgia de Beckett dentro de la etiqueta de *Nouveau Théâtre*. Por otra parte, así refiere las marcaciones cómicas de la actuación de *En attendant Godot* en su función de estreno: “Una indicación escénica enfrentó ese día a Pierre Latour, que hacía el papel de Estragón, con Blin y Beckett. Latour se negó de pronto a dejar que, al fin de la pieza, cayeran sus pantalones a los tobillos —hasta entonces habían estado sostenidos por la cuerda con que Didi y Gogo trataban en vano de ahorcarse. ‘¿Qué voy a parecer en calzoncillos? —protestaba—. Pase aún que se rían de mí; pero además van a echarse a reír en el momento que no hace falta’. Beckett y Blin no cedieron. Era preciso que el pantalón cayera. Con el fin de que fuese levantado. Con el fin de que este último gesto, ridícula pero resueltamente, fuera el comienzo aún de la misma espera, el recomenzar indefinido del mismo círculo, de esta misma vida que no termina nunca y que, de no comenzar, no acabaría. Al día siguiente el pantalón cayó. Fue uno de los pocos momentos de la representación en que nadie sintió ganas de reír”, en SERREAU, G. (1967): *Historia del Nouveau Théâtre*. México, Siglo XXI, p. 86.

repleto de ciegos libidinosos, de ancianos impotentes que se empecinan en dejarse llevar por sus pasiones, de sirvientes-esclavos acribillados de golpes, pero triunfantes, de jóvenes estúpidos, de cojos megalómanos... (...) Hay que interpretar a Beckett con el más intenso humorismo, en la variedad constante de los tipos teatrales heredados, y solamente entonces es cuando se ve surgir lo que de hecho es la verdadera razón de lo cómico: no un símbolo, tampoco una metafísica disfrazada, mucho menos un escarnio, sino un amor poderoso por la obstinación humana, por el infatigable deseo, por la humanidad reducida a su malicia y a su terquedad. Los personajes de Beckett son esos anónimos del quehacer humano que lo cómico vuelve a la vez intercambiable e irremplazable” (BK, 63-64).

Por su parte, no podemos soslayar que para Badiou la novela vanguardista y experimental *Watt* (1953) de Beckett es una indagación crucial acerca del acontecimiento y tiene particular interés en relación a nuestro trabajo.

La “novela irlandesa” *Watt* escrita en inglés por Beckett¹⁹³ en su estadía en Rousillon durante la guerra —entre febrero del 1941 y diciembre 1944—, en seis cuadernos que devinieron en cuatro capítulos y una *addenda*, implica un hito, de fuerte parentesco a propósito de esta tesis, por su clara referencia, hipotetizamos, a uno los pasajes más celebres de *Ranas* —Βρεκεικειἔξ κοἰξ κοἰξ, βρεκεικειἔξ κοἰξ κοἰξ— de nuestro Aristófanes, y de la historia de la literatura;¹⁹⁴

“Watt es un intérprete, un hermeneuta. Incluso la hipótesis del sinsentido está presa de una voluntad encarnizada de dar sentido y aún más de conectar ese sentido a un sentido original, un sentido perdido y redescubierto.” (BK, 37)

¹⁹³ Según el crítico Hugh Kenner, Beckett es un “comediante estoico” en una línea que continúa a Flaubert y a Joyce, donde ‘estoico’ se define como aquel que, sin pánico ni indiferencia, acuerda en que “el abanico de posibilidades” expresivas es grande, pero ya está cerrado. Beckett es, para Kenner, el comediante más extremo del *impasse*. *Impasse* implica “no tener mucho que decir y ninguna razón para decirlo”. Sobre *Watt* escribe: “Mientras más leemos *Watt*, más transige y se contradice la seria determinación de recobrar y registrar todo lo que es cognoscible de este espectral personaje; pues se vuelve cada vez más palpable que el libro es una composición ritualista, redundante, compulsiva, y el estilo enciclopédico y despreocupado ensaya de manera cada vez más evidente no hechos sino posibilidades, no evidencias sino especulación”, en KENNER, H. (2011): *Flaubert, Joyce y Beckett. Los comediantes estoicos*. México, Fondo de Cultura económica, p. 117.

¹⁹⁴ Según constató Segal, Aristófanes y su uso de la ironía es un fuerte “subtext” en similitudes manifiestas entre *En attendant Godot* de Beckett y *Birds*; véase SEGAL, E. (1994): “Aristophanes and Beckett” en BIERL *et al.* (eds), *Orchestra*, Springer Fachmeiden Wiesbaden.

En la novela, Watt encarna al héroe del error y la falibilidad del lenguaje, “por no hablar de la tortura inducida por el imperativo del habla” (BK, 37); Watt es el héroe de la repetición y de la variabilidad de las palabras hasta el *non sense*, el desvarío o la “convulsión fónica”: es la demostración del lenguaje en su versión centrífuga.¹⁹⁵ En su “quête de signification” cada suceso, evento, episodio o momento serán motivos de incidentes “brillantes de claridad formal y con contenido impenetrable” (CN, 331)¹⁹⁶ que llevará a su lenguaje a un deterioro progresivo en la puesta por la exploración minuciosa (y exhaustiva) del mundo y por la “cuantificación” de todo lo visible.

La novela “narra” el viaje de Watt, el primer *clochard* y vagabundo irlandés, en viaje a casa del señor Knott donde ingresa como ayuda doméstico (o valet, pensando en el Jantias aristofánico o en el Ahmed badiouiano) para sustituir a Arsene, que se retira al final del primer capítulo con un farragoso monólogo. El segundo capítulo — de interés porque incluye la “incrustación” sonora y secuencial del canto de las

¹⁹⁵ Para una lectura sobre la importancia de *Watt* de Beckett en Badiou véase RABATÉ, J. M. (2005) “Unbreakables From Beckett and Badiou to the Bitter End of Affirmative Ethics”, en RIERA, G. (ed.) (2005): *Alain Badiou. Philosophy and its conditions*. New York. State University of New York Press, pp.87-108: “Badiou takes *Watt* as a sounding board when he wishes to explain how Beckett has moved from a Cartesian universe (so dominant in Murphy) to a world in which the principle of the absurd does not rule out calculation but on the contrary starkly opposes the infinity of serial proliferation to the unique occurrence of an incomprehensible event In a crucial chapter entitled "The event and its name," Badiou sets the foundations for what is, according to him, Beckett's aim, the investigation of the minimal condition of freedom (B 40). This entails examining *Watt*, a novel in which "the prose oscillates between the grasp of an indifferent being and the torture of a reflection without any effect”.

¹⁹⁶ *Condiciones* de Badiou se cierra con un ensayo sobre Beckett donde profundiza las características peculiarísimas de los incidentes en *Watt*: “¿Qué son estos incidentes? Entre los más subrayados, citamos la visita de un afinador y de su hijo, o la colocación ante la puerta de marmitas con desechos destinados a perros cuya proveniencia es en sí mismo una pregunta ‘impenetrable’. Lo que solicita al pensamiento es la contradicción entre la brillantez formal del incidente, su aislamiento, su estatus de excepción, y la opacidad de su contenido. Watt se desvive haciendo hipótesis sobre dicho contenido, es entonces verdaderamente cuando su pensamiento se despierta: No es aquí cuestión de un *cogito* bajo la coacción torturante de la voz, sino de cálculos y computaciones destinados a llevar al contenido de los incidentes a la altura de lo brillante de su forma. En *Watt* hay sin embargo un límite a esta investigación, límite que Beckett o franqueará sino más tarde: las hipótesis sobre los incidentes quedaban cautivas de una problemática de la significación” (CN, 331).

ranas— ejemplifica los denodados esfuerzos de Watt por ‘dar sentido’ a su trabajo en la casa despistado por episodios que le producen una extrañeza que acrecienta su propia y metafísica singularidad.

Si el Coro de Ranas aristofánico, traspuesto por Badiou en Coro de Calabazas, implica, visto desde la perspectiva beckettiana, un episodio mayúsculo de humorismo filosófico, la retórica de la ironía presente en las ranas ditirámicas que se “muestran” sólo a través de sus onomatopeyas se reactiva en *Watt* como novela “anti-lógica” en el escandido croar¹⁹⁷ —hipercodificado— de las tres ranas y sus sonoridades cifradas,¹⁹⁸

¹⁹⁷ Alfonso Reyes sostiene y enumera: “La imitación poética de las aves tiene un bello antecedente aristofánico que todos conocen. A veces, los traductores traducen también a su modo las onomatopeyas de Aristófanes. La abubilla, dice: “Epopoi, epopoi. Epopo, popo, popo, popo, popoi, io, io. Tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío, tío. Troito, troito, toio brix. Torotorotorototix. Kiccabau, Kiccabau. Torotorotorotorolilily”. El fenicóptero: “Torotix, tototix”. El coro: “Po, po,po,po,po, po. Ti, ti, ti, ti,ti,ti,ti. Nash oía cantar al ruiseñor: “Cuekoo, jug-jug, pu-we, tuwittawoo” Y un autor que oculta su nombre oía repetir incansablemente a una pareja de pinzones: “Bosuet, Bourdaloue”. En André Salmon, *Saints de glace*, el ruiseñor parece inspirado en Aristófanes, pero como contemporáneo que es, ignora la medida clásica y alarga fatigosamente su onomatopeya desde “Tiouo” hasta “tsipi”, en no menos de veinticinco versos, en general impronunciables. La jitanjáfora poética ataca también, como la popular, la imitación de otros animales. *Las ranas* de Aristófanes cantan: “Brekekekex, coax, coax” y Curros Enríquez oía cantar: “Crocro” a su “sapo lloroso”, véase el artículo “Las jitanjáforas” en REYES, A. (1952): *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, pp. 214-215.

¹⁹⁸ Según pudimos relevar sobre la interpretación crítica de este pasaje en ningún caso aparece la referencia aristofánica: Keller analiza el episodio en clave psicoanalítica con un intento de retorno de Watt a la armonía y “a la madre” (KELLER, J. R. (2002): *Samuel Beckett an the primacy of love*. NYC, Manchester University Press); Kenner trabaja las nociones de falta de sincronicidad y de simultaneidad salvo en una única instancia dado que “each frog attends only to its private schedule of croaks” (KENNER, H. (1973): *Samuel Beckett. A critical study*. Berkeley, University of California Press, p. 86); Banfield observa en la forma fuertemente matemática del canto a modo de conteo, bajo un gesto acaso paródico de Beckett en tono a exhaustivas categorización y clasificación muy usual en Beckett (BANFIELD, A: (2012): “Il pesimismo di Proust: un antidoto per Beckett” en *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, Vol 1, pp. 11-25); Deleuze sostiene que “En *Watt*, las tres ranas entremezclan sus canciones cada una con su cadencia propia (KraK!, Krek! y Krik!). Las imágenes-ritornellos corren a través de los libros de Beckett” (DELEUZE, G. (1996): “El agotado”, en *Confines* N° 3. Buenos Aires, Lamarca/Eudeba, p. 6); Dennis trabaja con la idea desesperada de Watt de encontrar un “orden: “Play with sound and rhythm distracts from narrative chronology, frustrates intelligibility, and mocks rationalism’s fondness for series and formulae. Exhaustive lists and permutations create patterns of sounds that establish an ‘order’ in the text that is other than semantics can occur via graphic representations of sound that resemble musical notation, as in a well-known passage consisting of frog noises:

Krak! — — — — —
Krek! — — — — Krek! — —
Krik! — — Krik! — — Krik! —

parodia y pastiche acaso de los sistemas lógicos y de las oposiciones binarias o racionalistas. En un juego sonoro Beckett escande el armonioso croar vocálico a modo de escritura en clave que estaría respondiendo a la célebre secuencia aritmética de Fibonacci (8-5-3).¹⁹⁹ El grafismo juega con la disposición —no sólo espacial sino también sonora— de dieciséis tercetos de octosilábicos pies (si lo pensamos en clave métrica) o bien —acorde a la serialidad musical, que muchos críticos han reconocido— en términos de “octavas”:

Nearly two pages of text are devoted to frog sounds followed by beats of rest. This interruption (or eruption) comes as Watt remembers ‘a distant summer night, in a no less distant land, and Watt young and well lying all alone stone sober in the ditch, wondering if it was the time and the place and the loved one already, and the frogs croaking at one, nine, seventeen, twenty-five, etc.’ (136). Watt’s memory of the ardor he felt (for the fishwoman, Mrs. Gorman) overwhelms conceptual and discursive categories. Not only does the text give way to sound and rhythm —animal noises associated with sexual desire— but Watt, given his excessively rational temperament, imposes on the frogs’ mating calls the regularity”, en DENNIS, A. (2005): “Glitches in Logic in Beckett’s Watt: Toward a Sensory Poetics”, en *Journal of Modern Literature* vol. 38, N° 2, p. 4); Less lee el episodio, crucial para Watt, en clave tanto “existencial” como musical: “The next musical encounter —the Frog Song— appears much more detached from Watt’s experience, firstly because it is not an actual event but a recollected one, and secondly because Watt seems to be aware only of the principle of order which underpins it. It is also worthy of note that whereas some composed music is given for the Threne (even if it is relegated to the Addenda) the Frog Song is given as a mere pattern of words. It seems significant in this connection that Beckett himself should not actually use the term ‘song’ to describe the incident nor ever state that the frogs actually ‘sing’. I have retained the designation Frog Song in order to demonstrate later that there is an element of specially musical significance in the passage —indeed the Frog Song, in a musical context, is crucial to the process of Watt’s ‘untuning’. But it is obvious that the words of the frogs, only minimally musical in themselves, are not subjected to any type of musical dynamic by way of barring or phrasing, and that the silent beats are represented by dashes rather than by rests. Insofar as it appears as a musical experience at all, the Frog Song unquestionably takes place outside of Watt. There is, surely symptomatically, no linking phrase in the manner of ‘he heard’. The man and the song are not related, merely juxtaposed”, en <http://www.english.fsu.edu/jobs/num09/Num9Lees.htm>)

¹⁹⁹ “Thinking of the various series in his universe, Watt recalls the song of the three frogs (136-38), croaking Krak!, Krek! and Krik! at intervals, respectively, of eight, five and three, a Fibonacci series in which each interval is the sum of the two preceding (“Krok!” and “Kruk!” would be, presumably, two and one), beginning together but not croaking in unison again until after 120 bars (if the 3/4 timing is taken from Krik!), or 360 beats. This seems to be perfect harmony, a triumph of reason. Yet questions abide: does design imply cause, or pattern imply purpose? Reduced to the fundamental sounds of the frogs, these matters lie at the very heart of Watt, the title of which is also a fundamental question. The frog song exemplifies the serial elements in Watt’s world, as anticipated in Proust (21-22): “The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm. The whisky bears a grudge against the decanter”, en ACKERLEY, C. “Samuel Beckett and Mathematics”, en <http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo17/files/mathem.pdf>

“...Watt remembered a distant summer night, in a no less distant land, and Watt young and well lying all alone stone sober in the ditch, wondering if it was the time and the place and the loved one already, and the three frogs croaking Krak!, Krek! and Krik!, at one, nine, seventeen, twenty-five, etc., and at one, six, eleven, sixteen, etc., and at one, four, seven, ten, etc., respectively, and how he heard

Krak! — — — — —
Krek! — — — — Krek! — — —
Krik! — — Krik! — — Krik! —

Krak! — — — — —
— — Krek! — — — — Krek!
— Krik! — — Krik! — — Krik!

Krak! — — — — —
— — — — Krek! — — — —
— — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— Krek! — — — — Krek! —
Krik! — — Krik! — — Krik! —

Krak! — — — — —
— — — — Krek! — — — —
— Krik! — — Krik! — — Krik!

Krak! — — — — —
Krek! — — — — Krek! — —
— — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— — Krek! — — — — Krek!
Krik! — — Krik! — — Krik! —

Krak! — — — — —
— — — — Krek! — — — —
— Krik! — — Krik! — — Krik!

Krak! — — — — —
— Krek! — — — — Krek! —
— — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— — — — Krek! — — — —
Krik! — — Krik! — — Krik! —

Krak! — — — — —
Krek! — — — — Krek! — — —
— Krik! — Krik! — — Krek! —

Krak! — — — — —
— — Krek! — — — — Krek!
— — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— — — — — Krek! — — — — —
Krik! — — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— Krek! — — — — — Krek! — —
— Krik! — — Krik! — — Krik! — —

Krak! — — — — —
— — — — — Krek! — — — — —
— — — — — Krik! — — — — —

Krak!
Krek!
Krik!”²⁰⁰

Para Badiou, entendido Watt como un hermeneuta, la tarea consiste — “mediante una interpretación bien conducida”— en hacer concertar el incidente al “universo establecido de las significaciones”:

“El hermeneuta tiene tres posibilidades: si supone que hay una significación del incidente, puede encontrarla o proponerse otra absolutamente diferente. Si supone que no hay significación, puede hacerle surgir una. Por supuesto, sólo la tercera hipótesis, que plantea que el incidente está desprovisto de toda significación, y que por consiguiente está *separado* del universo cerrado del sentido (la casa de Monsieur Knott), despierta duraderamente (‘en un plazo más o menos largo’) al pensamiento, le demanda un trabajo (‘con más o menos dificultad’). Sin embargo, si no se trata más que de ello, si el intérprete es un *donador de sentido*, permanecemos prisionero de la significación como ley, como imperativo. El intérprete no crea nada más que un ajuste del incidente a aquello de lo que en su origen se separaba: el universo establecido de las significaciones, la casa de Monsieur Knott. En Watt tenemos la posibilidad de que pase cualquier cosa, pero lo-que-pase, captado y reducido por el hermeneuta, no es preservado en su carácter de suplemento, o de mellamiento” (CN, 331-332).

Pero, según postula Badiou, esa hermenéutica primaria que intenta acoplar el acontecimiento a la red de significaciones será reemplazada finalmente por Samuel Beckett por otro tipo de operación: la nominación que no busca ningún sentido y que se propone extraer —del vacío mismo “de lo que adviene”— un nombre inventado. La nominación no es ya más la cautiva de las significaciones; los textos “hablan” o

²⁰⁰ BECKETT, S (2004): *Watt*. Londres, Faber & Faber, p. 146-149.

croan por sí mismos: “Este ruido está fuera de lugar, está aislado en su claridad formal, es in-visible, mal visto” (CN, 333) A la instancia interpretativa le seguirá una poética nominal. Su única finalidad es ‘fijar’ el incidente.

Traspasada la teoría al coro aristofánico de *Ranas* en disputa con Dioniso, a ese “acontecimiento-ruido”, esa nominación ‘batracia’ surge del “vacío de la lengua, como un mal decir adecuado a lo mal visto del ruido”. Lo que resulta todavía más importante es que, una vez enunciado “el derrumbe lánguido” como nombre de lo repentino del ruido, como reto poético sobre lo “mal visto” (*Mal vu, mal dit* de Beckett publicado en francés en 1981), entonces, y sólo entonces, habrá “una luz de esperanza” (CN, 333). La esperanza —que acaso permite luego de ese reto o duelo con las Ranas o con las Calabazas tanto a Dioniso como a Ahmed seguir “el viaje”— es del orden de la verdad como gracia de un “modesto comienzo”. Acaso este significativo pasaje-incidente en *Watt* —como el *agón* entre Dioniso y las ranas o la intervención del coro de Calabazas— pueda ser leído como el obstáculo a vencer: “de ahí que el sujeto se des-clausure de su encierro y entre en el peligro de lo Otro, de sus ocurrencias, de sus figuras” (CN, 334).

Capítulo 3

- 3.4 El problema del género. Comedia Antigua y “risa nueva”. Repensar lo cómico: su validación mítica, política y social.
- 3.5 El modelo aristofánico: parodia, *trygoidía* o paratragedia ¿La cuarta pieza de la tetralogía como drama satírico (*Cíclope* y *Alceste*)?
- 3.6 Badiou como comediógrafo: subespecies dramáticas en el *ciclo de Ahmed*. Síntesis de las obras previas de la Tetralogía: *Ahmed le subtil*, *Ahmed philosophe* y *Ahmed se fáche*.

3.1. El problema del género. Comedia Antigua y “risa nueva”. Repensar lo cómico: su validación mítica, política y social.

Aristóteles definió en el capítulo quinto de la *Poética* la especificidad de la materia cómica y la “tardanza” con que la comedia como género interesó a los arcontes oficiales²⁰¹:

“La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de

²⁰¹ Dos veces por año —Leneas y Grandes Dionisias— se efectuaban los certámenes dramáticos a modo de acto de culto oficial organizado por el Estado. Los poetas presentaban las obras a los arcontes que costeaban al coro en nombre de las distintas tribus. Esta forma de financiamiento fue tardía para la comedia, que en Ática existió mucho antes de integrar los concursos oficiales. No hay acuerdo respecto de la fecha en que fue incluida: según algunos en 486 y según otros en 465; algunos la remiten a 458. Véase la nota 13 a cargo de Eilhard Schlesinger en ARISTOTELES (1977): *Poética*. Buenos Aires, Barlovento, pp. 138-139.

lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor.

Ahora bien no ignoramos las transformaciones de la tragedia y por medio de quiénes se produjeron, pero la comedia, por no haber sido tomada en serio desde su inicio, pasó desapercibida; en efecto, el arconte concedió un coro de comediantes muy tarde, pues antes los que había eran voluntarios. Y desde que la comedia tuvo ya algunas formas se recuerdan los poetas llamados cómicos.”²⁰²

Estas dos cuestiones, ya planteadas por el Estagirita, pueden ser la vía de entrada al problema del género que retoma Badiou: cuál es la singularidad de la forma comedia que él adopta y practica con el molde griego, y, de qué modo la comedia que él postula (o el teatro en su conjunto) debe ser avalado, protegido y/o financiado — con urgencia y en su totalidad— por el Estado en pos de la “mejora” de los ciudadanos. En la primera cuestión, Badiou alienta a una recuperación de la comedia, en la cual *lo risible* sea el medio que permita exorcizar los males constitutivos de la *polis* y así alentar —en clave utópica— una instancia superadora no sólo en un plano meramente emocional sino sobre todo a los fines del bienestar general del *pueblo*²⁰³: “Una comedia moderna debería decirnos dónde nos encontramos con respecto a lo serio social y a su disolución” (RT, 103)

²⁰² ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU. (1982): *Poéticas*. Madrid, Editora Nacional, pp. 67-68.

²⁰³ En relación a los usos de este complejo término, señalamos las “desconfianzas” de Badiou cada vez que “pueblo” defina nacionalidad o identidad, es decir: 1) ya sea cuando va seguido de un adjetivo reaccionario como cuando se usa como “pueblo francés” a modo de lastre de una “identidad cerrada”, o, 2) cuando designa a un determinado conglomerado electoral fruto del simulacro político del voto en las que “pueblo” es funcional a la “ficción de legitimidad” o, a lo que Badiou, denomina “farsa de la democracia parlamentaria”. ‘Pueblo’, en el mejor de sus sentidos, es reivindicado por el filósofo francés cada vez que designa un proceso político; admite la adjetivación, por ejemplo, al designar “pueblo argelino”, cada vez que implique pensar en una categoría política que emana de un proceso activo que rompe o se sustrae de la inercia nacional establecida. El “pueblo” —al que remite su “teatro de la hipótesis comunista”— siempre “está por venir” y existe en tanto que dinámico e “inmenso movimiento político”; a su vez, es siempre el designio de una minoría que se muestra como ‘novedad política’: “Pueblo es una palabra que cobra todo su valor bajo la forma, transitoria, de la guerra de liberación nacional, o bien bajo aquellas, definitivas, de las políticas comunistas”, véase el artículo de Badiou “Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra ‘pueblo’”, en BADIOU *et al.* (2014): *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 9-20.

Respecto de la segunda cuestión, Badiou parece reclamar, aún a finales del siglo XX, no sólo por la reválida de la comedia, más adecuada “para los tiempos que corren” y más necesaria a los fines de contrarrestar el género trágico (del que según él se abusa en la dramaturgia contemporánea²⁰⁴), sino también por el “obligatorio” sostén económico que el Estado debe proveer como un modo de dar positiva y efectiva enseñanza a la ciudad (en *Ranas*, v. 1056).

Si la comedia era entendida como género “sin dolor”²⁰⁵ —o género “no pánico”—, sin embargo, no privaba al héroe cómico²⁰⁶ de la utilización de elementos

²⁰⁴ Aún a costa de parecer reaccionario, Badiou reclama la búsqueda de una vía genérica (o pasaje) que permita salirse del atolladero de la dramaturgia actual que le habla “a media voz a la audiencia” entre “el falso teatro y la caricatura nihilista” o entre “el consentimiento adiposo y la mueca inútil”; para Badiou, el teatro contemporáneo debe posicionarse en contra de las tendencias que asuman formas nihilistas explícitas que agudizan la “desorientación”. El protocolo que se exhibe en los teatros actuales, que habría que resistir —y que Badiou denuncia— están enumerados en el prefacio que especialmente redactó para la edición argentina de *Rapsodia para el teatro*: “Apología del cuerpo erótico y suplicio contra la abstracción fría del texto, interpenetración de todas las artes, vídeos por doquier, el desnudo como único verdadero vestuario, el grito antes que la dicción, la movilización de las “artes populares”, rap y grafiti, publicidad y pornografía, gusto decorativo por la ruina, los meaderos públicos, las cuevas de cabaret...”, en BADIOU, A. (2015): *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, p. 19.

²⁰⁵ En relación al problema de la risa en la Antigüedad greco-latina, véase la lectura del estudioso argentino José Emilio Burucúa que establece un recorrido erudito que, para el ámbito griego, incluye el *Filebo* de Platón y, de Aristóteles, el capítulo 7 de la *Ética a Nicómaco*, *Sobre las partes de los animales* —y su “Ningún animal ríe, salvo el hombre”— y los *Problemata*: “El *Filebo* de Platón nos sale de inmediato al paso con una breve digresión sobre lo cómico, abierta por Sócrates en el marco del diálogo en torno a las mezclas posibles del dolor y del placer. La comedia, según Sócrates, produce en la audiencia ese tipo de combinación contradictoria, pues la naturaleza del ridículo se asienta en el vicio o afición humana que se opone al lema de Delfos, al ‘Conócete a ti mismo’. Es decir, que la risa brota de la comprobación de la ignorancia, de un no-conocimiento del sí mismo, del descubrir en nosotros o en los otros que la apreciación de los valores propios es falsa, vale decir, que ella no se compadece con los datos de la realidad objetiva en alguno de los siguientes tres aspectos: la riqueza, las cualidades del cuerpo o la belleza, las cualidades del alma o la virtud”, en BURUCUA, J. E. (2001): *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica: siglos XV a XVII*. Buenos Aires, Eudeba/Miño y Dávila editores, pp. 128-129.

²⁰⁶ WHITMAN, C. 1964: *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge (MA), Harvard University Press. Para una visión del héroe aristofánico aplicado especialmente a *Avispas*, véase SCHERE, M. J. (2014): “El problema del héroe cómico en *Avispas*”, en *Synthesis* Vol. 21, 97-109

“sádicos” o violentos en clave farsesca:²⁰⁷ por nuestra parte, hipotetizamos que acaso la imitación cómica que el nuevo género en Aristófanes y Badiou proponen no se limita al mero gesto de ‘lo ridículo’ o aquello que mueve a risa (*gelos*) sino en una exploración de la muerte como motivo cómico-risible como podemos comprobar no sólo en la episódica aparición del muerto en *Ranas*²⁰⁸ sino —ya en un plano más holístico— en toda la “atmósfera” que Dioniso y Xantias (Ahmed y Reemplazo) “transitan” acorde a la catábasis que emprenden. En última instancia, estos efectos, escenas (o apelaciones) a la muerte remiten a una suerte de “catarsis cómica”²⁰⁹ que la comedia también contenía a modo de purificación o limpieza, y que se presentaría en estas piezas acaso ‘reforzada’. Reckford, en un trabajo iluminador para nuestra comparación, sostiene que el tipo de comedia que postula *Ranas* es, sin más, la mostración de un *rito de pasaje* en pos de la renovación de Atenas y de la poesía que precisa integrar, en su imaginación cómica y artística, al motivo de la muerte. De esta forma, *Ranas/Citrouilles* constituyen una suerte de “rito funeral cómico de pasaje”²¹⁰ hacia una renovación, en términos genéricos, del drama griego y contemporáneo. Retomaremos estos postulados al analizar en particular las catábasis de las dos obras que nos convocan.

Ranas inaugura un nuevo género —del que hipotetizamos *Citrouilles* retoma veinticinco siglos después— fundamentalmente en términos de “reorientación cultural” (SILK; 1993, 499): es en ese “infierno teatral” (que ambas obras postulan)

²⁰⁷ En estas dos cuestiones iniciales seguimos el artículo de Valeria Andó, véase ANDÓ, V. (2011) “Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane”, en *Ricerche di Storia Antica*, N° 3, 55-67.

²⁰⁸ “LXXXVII. Es muy sorprendente comprobar que los personajes de Beckett jamás mueren. Allí está la constatación (amarga) de la actual imposibilidad de presentar el ‘morir’ sobre el escenario o incluso entre bastidores” (RT, 93).

²⁰⁹ Véase MILANEZI, S (2000): “Le suffrage du rire, ou le spectacle politique en Grèce”, en Desclos (ed.). *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble, Millon, 369-396.

²¹⁰ Para una relación entre cómico e inconsciente y cómico y muerte véase el trabajo clásico de Kris, en KRIS, E. (1964): *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. Buenos Aires, Paidós.

donde la escena —al trasponer un abanico deslumbrante de citas de obras dramáticas, alusiones a dramaturgos, políticos y actores, y la presencia ‘performática’ de Esquilo y Eurípides (Claudel y Brecht)— recupera una noción totalizadora que no es más que apelación a una suerte de “conciencia mítica del teatro”.

Badiou retoma —y amplía— aquello que Aristófanes supo y probó a través de su producción²¹¹: la comedia estaría mejor calificada que la tragedia para instruir a la ciudad, dado que ésta no puede comentar de manera directa la política, a diferencia de la comedia que sí puede hacerlo mediante el absurdo y una rica panoplia de recursos que lo vuelven un género por demás *persuasivo* (KENTCH; 2008, 137): “Unlike Dionysus, however, who ultimately resurrects Aescylus for the good of the city, this play may suggest that Aristophanes wishes to put himself forward as the city’s savior, and to instate comedy in the privileged position long held by tragedy” (KENTCH; 2008, 116). Pero —acorde a los (siempre) complicados contextos políticos en que al teatro le toca intervenir, y a las circunstancias en que cada una de las obras que nos compete aparecieron— la apelación a una ‘nueva comedia’ no deja sin embargo de establecer una singularidad más bien aporética que Badiou entiende en la constatación de la doble faz cómica y trágica del teatro:

“Quisiera decir que habituado (el teatro) por lo Cómico a enunciar que lo que vale no es más que apariencia y por lo Trágico que lo que salva es aquello mismo que pierde, el teatro respira difícilmente desde el momento en que es la apariencia la que tiene valor, y que toda salvación reside en la huida. Lo cual constituye el no-espíritu del tiempo” (RT, 30).

²¹¹ Aislamos dos rasgos caracterizadores de la dinámica dramática emprendida por Aristófanes: 1) la manera en que rápidamente el comediógrafo griego reconoció —y volvió una de sus obsesiones— la forma en que Eurípides ‘degradaba’ el tono trágico, incluyendo elementos indignos a la tragedia como violencia o sexo (*Bacantes*) con la consecuente rotura del *decorum*, y 2) el rol del Coro —más comprometido en el “guión” que en la tragedia— otorgándole una nueva conformación a la comedia como género disruptivo.

En una visión radical, concreta y a modo de hipótesis, *Ranas/Citrouilles* no proponen tanto la interacción entre dos autores o poéticas en un determinado contexto político y literario²¹², sino más bien la fragante y competitiva interacción entre géneros²¹³. La propuesta, tanto en Aristófanes como en Badiou, fue acaso proponer la producción de una “risa nueva” en un cruce certero de búsqueda de identidad (Dioniso/Ahmed), parodia ejemplificadora de poéticas teatrales y, sobre todo, “didactismo cómico” entendido como un ‘programa’²¹⁴ pedagógico que el poeta lleva adelante como modos de “curar los males” que la escena cómica “hace presente”. El poeta será para la *polis* el más apropiado de los *didaskaloi*.²¹⁵

En un alarde que, consideramos, amplía, en su conjunto, una idea general sobre el drama, Badiou coloca al género teatral —sin divisorias de aguas entre comedia y tragedia— bajo una égida *femenina*:

“...el teatro, sometido perpetuamente al desfallecimiento espectacular de su ser, pertenece sin duda a la esfera femenina. Él también es la ironía de la comunidad. Se sabe por lo demás que por el lado del disfraz, de la inseguridad sexual, de la subasta del

²¹² Véase DUGDALE, E. (2008): *Greek theatre in context*. Cambridge, Cambridge University Press.

²¹³ El principio agonístico presente en la Comedia Antigua no está hecho de polaridades maniqueas sino por el contrario de “différentes polarités dramatiques” que refuerzan un verdadero *continuum* moral (ORFANOS; 2006, 16); REVERMANN también sostiene que la idea de competencia en *Ranas* permea toda la obra, a punto tal que afirma que la sociedad griega en su conjunto es eminentemente agonística: la competencia incluía todos los aspectos que rodean el hecho teatral desde los realizadores (dramaturgos, actores, coro, etc.) hasta los que ponían el dinero (*choregoi*): “Drama was conceived and produced in a thoroughly competitive environment” (Revermann; 2006, 6).

²¹⁴ “Selon Klaus-Dietrich Koch, la comédie ancienne est fondée sur un simulacra de programme politique –l’idée critique– qui porte le héros, à travers une compétition avec un ou plusieurs adversaires, jusqu’à la réalisation de son bonheur personnel, ce parcours permettant le développement du thème comique” (ORFANOS; 2006, 16).

²¹⁵ “Pero hay un aspecto en el que Aristófanes insiste en más de una ocasión —y contradice abiertamente la visión negativa de los filósofos: la Comedia suya tiene una parte seria (“También la “tragedia” conoce la justicia: voy a decir cosas tremendas, pero justas”, *Acarn.*, 500) y, por ende, Aristófanes es en el fondo, no sólo un educador moral, ya que instruye, aconseja y reprende, sino, además y por lo mismo, un “defensor de la polis contra el mal” (*alexikakos*, como Heracles) y un purificador (*kathartés*), como los que eran tan solicitados en su época en Atenas” (CALVO MARTINEZ; 2001, 7).

falo en las farsas el teatro exhibe esta latente burla al glorioso ‘Todo’ de la masculinidad” (RT, 64).

Sin embargo, una singularísima apuesta a un tipo particular de “comedia cívica” representaría para Badiou un avance en la definitiva “disolución del falo”²¹⁶, garante poderoso de la “significación”: si lo cómico-teatral residía en el mundo antiguo en la mostración del falo —tanto en su versión primitiva (con anterioridad a Aristófanes) como bajo las formas fijas de los “tipos” del padre, del enamorado, del parásito, del soldado fanfarrón, del pedante o del avaro— la ‘reorientación’ comediográfica —emprendida por Aristófanes y continuada por Badiou— precisa de personajes diagonales que “del esclavo sutil al criado bribón” funcionen como “diagonales disolventes” (RT, 103). Esta caracterización aporta al nuevo género una dimensión social en el tratamiento dado por ambos dramaturgos al personaje crucial del *doúlos*²¹⁷.

La comedia —agrega Badiou— no debe ser inofensiva; más bien, en el “envés de las significaciones”, debe ofender y debe “infligir heridas sin remedio” que es la forma de poner en escena y producir “desenmascaramientos” a personajes genéricos como el Sindicalista, el Parlamentario, los Ministros, los Periodistas o “reales” como Mitterrand o Deng Xiao Ping:

“Hoy, el más insignificante Aristófanes sería arrastrado ante los tribunales por difamación, y la pieza sería prohibida en recurso de

²¹⁶ “En la Tragedia, la eternidad es la del ser, y no la del falo” (RT, 104).

²¹⁷ “L’aperception morale de *doúlos* telle qu’elle apparaissait au niveau le plus extérieur, dissimulait une aperception sociale ou plutôt n’en était qu’une modalité. Les associations montrent que *doúlos*, loin d’être rejeté dans une vision anhistorique, participe de fait à l’image multiple de la *polis* chez Aristophane. La guerre et la paix, la comédie et la tragédie comme éléments médiateurs, qui sont les thèmes majeurs d’Aristophane, les idées-forces de ses comédies, sont en fait des représentations multiformes de la *polis* dans l’univers comique, simple décalque, au niveau symbolique de l’univers politique. *Doúlos* en est un élément. Il est ainsi au centre d’un système complexe et contradictoire à travers lequel s’exprime le sentiment de l’exclusion relative et absolue, et de la nécessaire participation, l’un n’allant pas sans l’autre. Avec *doúlos* Aristophane construit le mythe d’une cité harmonieuse qui assimile l’esclave”, en MACTOUX, M.-M. (1978): “*Doúlos* et les autres dénominations des esclaves chez Aristophane”, *Annales littéraires de l’Université de Besançon*. V. 8, 140.

urgencia, con multa. No puede haber comedia, en el sentido clásico, allí donde las corporaciones y los particulares son detentadores de un derecho a su imagen pública” (RT, 104).

En los cruces entre tragedia y comedia reconocemos la *synkrisis* (σύνκρίσις) expuesta por Taplin como fenómeno de yuxtaposición genérica: la genealogía posterior a Aristófanes, que el crítico aporta, incluye los nombres de Shakespeare, Victor Hugo, Chéjov y Brecht —nosotros incluiríamos el de Badiou— para caracterizar composiciones dramáticas de estos dramaturgos que —en riguroso y crítico sentido— han dado muestras, en sus respectivas producciones, de múltiples ejemplos de estatus ambiguo²¹⁸, que no pertenecerían ni a la tragedia ni a la comedia y que tendrían un efecto conocido ya en tiempos antiguos. Más allá de las distinciones que Taplin profundiza haciendo foco “on the relation of the world of the play to the world of the audience” (TAPLIN; 1986, 164), la “risa nueva” no se basa únicamente —hipotetizamos— en meros entrecruzamientos genéricos, sino en múltiples efectos de interferencia o fenómenos de “infiltración” de lo cómico en lo trágico y viceversa. En su “tercera proposición”, al expedirse Badiou sobre los “géneros intermedios” postula que el teatro *piensa* en el nudo entre política y deseo²¹⁹:

“La inextricable vida es esencialmente dos cosas: el deseo que circula entre los sexos, y las figuras, exaltadas o mortíferas, del poder político y social. A partir de allí hay (siempre hay) tragedia y comedia. La tragedia es el juego del Gran Poder y de los atolladeros del deseo. La comedia es el juego de los pequeños poderes, de los roles del poder y de la circulación fálica del deseo. Lo

²¹⁸ Señalamos aquí la conocida referencia de Anton Chéjov que señalaba que su obra *El jardín de los cerezos* correspondía al género comedia y que sus personajes eran satíricos respecto de la decadencia de la aristocracia rusa a finales del Siglo XIX.

²¹⁹ La influencia lacaneana en Badiou a través de la lectura del Seminario 7 deja su impronta en las relaciones entre comedia y deseo; véase el artículo de Laura Lustosa Rubiao, donde leemos: “Em contrapartida ao que se anuncia na perspectiva trágica como sendo o ‘triunfo da morte’ —compreendida como a expressao maior da dimensao trágica da subjetividade, do ponto abissal em que se lança o homen marcado pelo significante— Lacan introduz alguns aspectos relativos à vertente do cômico. Esclarece tratar-se, aí também, ‘da relação da ação como o desejo, e de seu fracasso fundamental em alcança-lo’. É curioso destacar que o enquadre proposto por Lacan para introduzir a comédia seja o mesmo proposto para a análise do trágico, a saber, o desejo e os limites de sua realização”, en LUSTOSA RUBIAO, L. (2003): “O impasse trágico e a via cômica na ética da psicanálise”, *Agora* v. VI, 69.

que piensa la comedia es la experiencia familiar del deseo. Los géneros que se pretenden intermedios tratan a la familia como si ella fuera un Estado (Strindberg, Ibsen, Pirandello...), o al Estado como si fuera una familia o una pareja (Claudel...). A fin de cuentas, el teatro piensa, en el espacio abierto entre la vida y la muerte, en el nudo del deseo y la política. Lo que piensa en forma de acontecimiento, esto es, de intriga o de catástrofe” (QPT, 103).

En *Citronilles*, los ‘enlaces dramáticos’ en torno al rol del Estado en las prácticas teatrales y en el impacto cultural de sus acciones representa lo ‘trágico’; mientras la noción de ‘familia’ — que aúna a los integrantes del mundo teatral en todos sus estamentos y en la circulación problemática de sus deseos y vanidades, sueños y ‘atolladeros’— implican una innegable vertiente cómica²²⁰. Pero es en el *cruce* entre estas dos formas, que asumen un neto carácter tragicómico, donde reconocemos la “risa nueva” que Badiou propone para postular su personal idea de “comedia moderna”²²¹:

“Nuestro asunto es el coraje afirmativo, la energía local, captar un punto y sostenerlo. Entonces, nuestro asunto es menos el de las condiciones de una tragedia moderna que el de las condiciones de una comedia moderna. Beckett lo sabía y su teatro, correctamente completado, es hilarante. Inquieta que no sepamos volver a Aristófanes o Plauto, no tanto como reconforta comprobar una vez más que sabemos darle fuerza a Esquilo. Nuestro tiempo exige una invención que vincule en escena la violencia del deseo con los roles del pequeño poder local” (QPT, 105).

²²⁰ Evocando un pasaje de Simone de Beauvoir, Badiou remite al imaginario cómico: “Siendo muy joven me chocó, casi me provocó rechazo, un pasaje de Simone de Beauvoir, de *Le Deuxième Sexe (El segundo sexo)*, en el que describe, luego del acto sexual, el sentimiento que gana al hombre: el cuerpo de la mujer es insulso y fofo; y el sentimiento simétrico de la mujer de que el del hombre, salvo el sexo erecto, carece por lo general de gracia, vale decir, es un poco ridículo. En el teatro, la farsa y el vodevil nos hacen reír gracias a un uso constante de estos pensamientos tristes. El deseo del hombre es el del Falo cómico y la impotencia, y la vieja mujer desdentada, con los senos colgantes, es el futuro real de toda belleza” (EA, 27-28).

²²¹ Cartledge imagina así de qué manera estaría traspuesto el modelo aristofánico a nuestra contemporaneidad: “It is not really surprising therefore that no modern form of comedy or individual comic drama should come anywhere near to reproducing the inimitable cocktail that was an Aristophanic play. For if we were to translate its content, tone, style and atmosphere into recent or contemporary terms, it was something like burlesque (not, I hasten to add, in the American sense of striptease), broad farce, comic opera, circus, pantomime, variety, revue, music hall, television and movie satire, the political cartoon, the political journal, the literary review, and the party pamphlet all shaken and stirred into one very heady brew” (CARTLEDGE; 1990, 83-74).

La principal función de esta “risa nueva”, que debería proponer la comedia moderna²²², es recomponer en escena “situaciones vivas, articuladas a partir de algunos tipos esenciales”; Badiou, sin evitar postular que nuestra época tiene aún más tabúes que la Grecia Antigua, declara: “El teatro debe proponerle a nuestro tiempo el equivalente de los esclavos y domésticos de la comedia: personas excluidas e invisibles que, de pronto, como efecto de la *idea teatro*, en el escenario se convierten en la inteligencia y la fuerza, el deseo y el dominio” (QPT, 106). La finalidad última apela a que el espectador no salga más “culto” de la experiencia teatral, sino aturdido, cansado y, sobre todo, pensativo: “incluso en la mayor de las carcajadas no ha encontrado con qué satisfacerse: ha encontrado ideas cuya existencia ni siquiera sospechaba” (QPT, 107). Sin embargo, su diagnosis, más allá de la apelación preferencial por la comedia, no deja de ser cruda respecto del conjunto del teatro contemporáneo:

“Ni trágico, ni cómico, el teatro contemporáneo se orienta hacia simples declaraciones. Es el estatuto de las fábulas de Beckett, obsesionadas por el monólogo. Declaraciones referidas a lo que hay (poca cosa, pero tampoco nada), a lo que no hay (ni comedia, ni tragedia), y a lo que podría haber (primeramente, sin duda, una tragedia moderna). El teatro contemporáneo desea lo trágico, sin poseer todavía los medios para ello. Desea ofender las significaciones, desea lo cómico, pero carece también de los medios necesarios. Se halla, entre dos, tragedia deseada, comedia mesurada” (RT, 106).

A modo de conclusión, las categorías de comedia y tragedia, reconocibles en su interferencia en la poética nueva que Aristófanes planteó, parecen subsumidas por el autor francés en una idea general de teatro entendido como “re-anudamiento figurativo de la política”. “Re-anudamiento” que, en definitiva — y más allá de sus

²²² Para una visión de conjunto sobre nuevas modalidades de la comedia, véase la introducción “La (im)posibilidad de una risa. Donde la comedia pierde su nombre” de Jordi Costa en COSTA, J. (ed.) (2010): *Una risa nueva. Post humor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Murcia, Nausícaa, pp. 9-28.

manifiestas preferencias por las formas comediográficas—, el dramaturgo francés considera: no dependen de ‘ningún tema’ (RT, 28).

3.2. El modelo aristofánico: *trygoidía*, parodia o paratragedia. ¿La cuarta pieza de la tetralogía como drama satírico (*Cíclope* y *Alceste*)?

En términos de hipotetizar cuáles son las características genéricas del texto de Badiou en diálogo con la tradición teatral —y comediográfica— griega, distintas concepciones genérico-teatrales de la Antigüedad serán puestas en relación con *Citrouilles* en el primer apartado de este capítulo, a los fines de caracterizar con mayor precisión qué tipo de ‘comedia’ postula Badiou. Los antecedentes griegos reconocibles son: 1) usos de la parodia, 2) rezagos de las ‘invenciones’ de *trygoidía* y *paratragedia*, 3) el caso del drama satírico como género que ocupa un cuarto lugar en la tetralogía. Estos tres elementos nos ayudarán a problematizar las complejidades genéricas a las que apela Badiou en su valorización de la comedia como un género ‘urgente’ de los tiempos contemporáneos.

Parodia

Para un crítico formalista como Tinianov es la parodia el ‘procedimiento’ que garantiza y reasegura la serie literaria en su acción rupturista con la tradición. Tinianov descrea de las líneas rectas que puedan articularse entre autores y obras —más que oportuna para nuestra comparación entre Aristófanes y Badiou— y propone más bien la noción de ‘desvío’ o propulsión. Como momento de quiebre en la historia literaria, la irrupción de la parodia da cuenta de un punto intersticial entre la saturación de una vieja escuela y la apropiación de viejas formas que dan nacimiento a “nuevas maneras”. El crítico ruso sostiene:

“La sustancia de la parodia reside en la mecanización de un determinado procedimiento, y esta mecanización solo puede ser percibida, evidentemente, si el procedimiento que se mecaniza es reconocible; de este modo, la parodia obedece a un doble propósito: 1) mecanizar un procedimiento determinado; y 2) organizar un nuevo material”²²³.

Por su parte, al tipificar de manera esclarecedora ciertos procedimientos paródicos, Tinianov ejemplifica con la famosa —y debatida— escena de *Ranas* en torno a la repetición²²⁴ de la frase: ληκῦθιον ἄπῶλεσεν (*Ran.*, 1208, 1213, 1219, 1226, 1233, 1238, 1241, 1245):²²⁵

“La mecanización de un procedimiento verbal puede realizarse por repetición, que no coincide con el plano de la composición; por la transposición de las partes (la parodia corriente: leer los versos de abajo arriba); por el desplazamiento de los significados en el estilo del retruécano (las parodias escolares de los poemas clásicos, añadiéndoles estribillos ambiguos; el estribillo paródico en *Las ranas* de Aristófanes, agregado a los versos de Eurípides: “Perdió el jarrito”, procedimiento particularmente predilecto de la anécdota); y, finalmente, por la separación de los procedimientos afines y su reunión con los procedimientos contradictorios. La parodia existe en la medida en que a través de la obra se vislumbra el segundo plano, el parodiado; cuanto más estrecho, definido, orgánico es ese segundo plano, cuanto mayor es el matiz de ambigüedad que presentan todos los detalles de la obra, cuanto más se perciben éstos en un doble plano, tanto más fuerte es el carácter paródico. Si el

²²³ Citado por Alan Pauls en su artículo *Tres aproximaciones al concepto de parodia*, en <http://www.bibliothecascriptorumcomicomorum.org/index.php/82-parodia/81-tres-aproximaciones-al-concepto-de-parodia>.

²²⁴ Según la teoría bergsoniana de lo cómico la frase que se empeña en reaparecer en el discurso de un personaje responde en su repetición al efecto llamado “diablo de resorte”: “Imaginemos ahora un resorte de índole más bien moral, una idea que se expresa, que se reprime y que vuelve a expresarse; un raudal de palabras que brota, que lo detenemos y que vuelve a brotar. Tendremos así de nuevo la visión de una fuerza que se obstina y de otra obstinación que la combate. Mas esa visión habrá perdido algo de su materialidad. Ya no estaremos ante un guiñol, sino que presenciaremos una verdadera comedia. (...) Estrechemos más el cerco en torno a la imagen del resorte que se oprime, se suelta y se vuelve a oprimir. Retengamos lo esencial y obtendremos así uno de los procedimientos usuales de la comedia clásica: la *repetición*. (...) Enunciamos la ley que a nuestro parecer define los principales efectos cómicos de repetición de frases en el teatro: En una repetición cómica de frases se enfrentan generalmente dos términos: un sentimiento reprimido, que se dispara como un resorte, y una idea, que se divierte en reprimir de nuevo el sentimiento” (BERGSON; 1973, 65-67).

²²⁵ “...destruyó el frasquito”.

segundo plano se diluye en el concepto general del ‘estilo’, la parodia se convierte en uno de los elementos de la sustitución dialéctica de las escuelas literarias, pasa a ser contigua a la estilización, tal como ocurre en *El sueño del tío* de Dostoievski. ¿Y si el segundo plano existe, incluso si está bien definido, pero no entró en la conciencia literaria, si pasa inadvertido, si está olvidado? Entonces, naturalmente, la parodia se percibe en un solo plano, exclusivamente por el lado de su organización, es decir, como una obra artística cualquiera. Si la parodia pasa inadvertida, la obra cambia; así cambia, en realidad, toda obra literaria apartada del plano en que se produjo. También la parodia, cuyo elemento principal consiste en particularidades estilísticas, una vez apartada de su segundo plano (que puede olvidarse simplemente), pierde de manera natural el carácter paródico. Ello resuelve en gran medida la cuestión de las parodias como género cómico. La comicidad es un matiz que acompaña habitualmente a la parodia, pero de ninguna manera es un matiz del carácter paródico mismo. El carácter paródico de una obra se borra, pero el matiz queda. La parodia como tal consiste en el juego dialéctico del procedimiento. Si la parodia de una tragedia es una comedia, entonces la parodia de una comedia será una tragedia”²²⁶.

Ramas, en su riqueza integral, ha sido vista por los críticos con múltiples facetas y analizada como una rica panoplia de formas paródicas, usadas como verdaderos instrumentos de crítica cultural y literaria —sin exhaustividad nombramos: parodia del descenso a los Infernos (DUCHEMIN), parodia de la tragedia eurípidea (GIL), parodias desacralizantes de los misterios eleusinos (HALDANE), parodia del nuevo ditirambo (SIFAKIS)—, o, como sátira “ambivalente” —tal como la pensaba Cratino²²⁷— de las innovaciones dramáticas de Eurípides en el simbiótico ‘dispositivo’ conocido como ἀὐνήδέα ἀνέοῖο ἰαίλαί²²⁸.

²²⁶ Transcribimos este fragmento de la traducción argentina a cargo del investigador Maximiliano Crespi, tomado del estudio de Tinianov intitulado *Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia*, publicado en 1921 por la editorial Opoiáz de Petrogrado que se reproduce en: <http://maxicrespi.blogspot.com.ar/2014/06/tesis-sobre-la-parodia.html>.

²²⁷ “Cratino parodiou a *Odisséia*, de Homero, recriando episódios e remodelando os heróis de acordó com o modelo cômico. Em seu *Ulisses*, o poeta transforma a cena horrenda do Ciclope, que devora os companheiros navegantes, em ameaças cômicas de um mestre de culinária. Após a proibição da paródia nominal em 439 a.C. e de sua revogação dois anos mais

Acaso la característica más persistente de ese nuevo género practicado por Aristófanes sea una extendida crítica y *parodización* del género trágico, ya que éste no estaría “nombrando” los problemas acuciantes de la actualidad ya en tiempos de la Grecia clásica²²⁹. Aristófanes le allana el camino, veinticinco siglos después, a Badiou al proponerle un género que le permita, a su modo, la denuncia de una visión trágica y pánica del teatro contemporáneo que cree asumir los grandes dramas de nuestra época desatendiendo cuestiones candentes que, tratadas con “ironía cómica”, pueden muy bien ser mejor abordadas a través de la forma “comedia”. El dramaturgo francés

tarde, a própria evolução da vida ateniense levou à necessidade de pôr fim ao ataque pessoal desassombrado. Os poetas passam entao a se dedicar à paródia literaria, campo que lhes oferecia maior segurança. Antes que a comédia surja como forma literaria oficialmente reconhecida. Aristófanes defende o didatismo cômico, que aponta o caminho seguro à multidão e exige do comediógrafo uma coragem inquebrantável”; véase DE ALENÇAR, J. (2002): “Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco”, en *Revista de Letras* N°24 Vol1/2, p.82.

²²⁸ Según Revermann, también se le debe a Cratino —el genio de la paratragedia— un tipo particular de forma dramática conocida como “paramythical comedy” (REVERMANN: 2006 101); además de usos sofisticados del procedimiento paratrágico entendido como “apropiación cómica de otros géneros” o “cross-generic appropriation”. Es tal la importancia de Cratino que el estudioso sostiene su superioridad frente a Aristófanes en relación con estas prácticas, aseverando que no fue Aristófanes el inventor o quien revolucionó el género: “How typical of the genre, then, is Aristophanic comedy? As it so often the case, the answer is a qualified one. Aristophanes was successful and popular with contemporary audiences and subsequent literary critics, and it is significant that Aristotle selects him to typify the genre while at the same time Sophocles is chosen as the exemplar of tragedy (*Poetics* 3, 1448^a 25-8). But the picture is more complex. Aristophanes, for one thing, surely did not reinvent or revolutionize the genre (...) the prize for being the genius of the genre —both in the sense of ‘revolutionizer’ and ‘outstanding figure’— must go to none other than Cratinus” (REVERMANN; 2006,105-106).

²²⁹ Un crítico clave como Raymond Williams —quien publicó su texto *Tragedia moderna* apenas tres años después del conocido trabajo de George Steiner *La muerte de la tragedia*— habilita una serie de consideraciones en torno a la mutabilidad de la tragedia y a su “secularización” sistemática hasta nuestros días desde su modelo griego. Williams, al aplicar su concepción referida a la “estructura de sentimientos” —entendida como aquellas sensibilidades emergentes que se desprenden de la relectura de la tradición— sostendrá que *el eclipse de la tragedia griega* dependió de factores reconocibles por el cambio de relaciones entre coros y actores, por la nueva comprensión de la dignidad, por un cambio en el programa moral de la tragedia y por la desaparición del mito a causa el ascenso del “espíritu socrático” (Nietzsche). Si la historia de la tragedia puede ser leída como “el vuelco de la prosperidad a la adversidad, determinado por un hecho de cambio general y externo”, Williams sostiene, siempre al interior de su estricto marco teórico, que “La estructura de sentimientos, que en tan gran período se había desarrollado y sustentado como la tensión y resolución dramatizadas de la experiencia individual y colectiva, se debilitó y se perdió junto con un significado único de tragedia. La misma fue recordada y hasta reinterpretada en los largos siglos que le siguieron”, en WILLIAMS, R. (2014): *Tragedia moderna*. Buenos Aires, Edhasa, p. 39.

ahonda aún más su libertaria proclama al reclamar un teatro estatal, obligatorio y gratuito —extendido a todos— que capte de manera organizada nuevos públicos:

“El ‘problema’ del público de teatro (su desaparición, o casi, su escaso número, su identidad...) ha sido planteado primeramente en los términos de análisis de clase; había que hacer venir al teatro, por medio de una política de precios asequibles y de alianza con los sindicatos, a los excluidos de las afueras. O bien era preciso ‘hacer giras’ por las villas y los pueblos. Época del teatro popular, de la cultura para todos, del teatro como universalidad por encima de las clases. (...) El igualitarismo distributivo no ha establecido su imperio en las salas” (RT, 99).

En relación con la poética aristofánica puesta en juego en el ejercicio de la parodia, relevamos los siguientes ‘asedios’ críticos, muchos de ellos concomitantes con los fenómenos de *trygoidía* y paratragedia: para Mastromarco los términos ‘parodia trágica’ o ‘paratragedia’ designan un mismo subgénero que no es otra cosa que una suerte de ‘remedo’ de la tragedia como “forma letteraria che consiste nella ripresa en el contestuale stravolgimento a fini comici de un modelo trágico de un testo comico” (MASTROMARCO; 2008, 177); Murray, en uno de los estudios señeros sobre el tema, sostiene que el término ‘paratragedia’ consiste en la imitación del estilo de un poeta trágico²³⁰; Pucci, por su cuenta, entiende por parodia la alusión cómica con el único propósito de mofarse de un estilo determinado, a diferencia de la paratragedia que consiste en la imitación de un estilo trágico cada vez que esa intención de burla no sea del todo manifiesta²³¹.

Gil, por su parte, entiende por ‘paratragedia’ la “trasposición sistemática a términos cómicos del argumento o de las escenas de una tragedia determinada”, y, por ‘parodia’ la creación de un texto nuevo a imitación del estilo trágico, en nuestro caso el estilo peculiar de Eurípides. (GIL; 2013, 86). Siguiendo a este último crítico,

²³⁰ Véase MURRAY, A. (1891): *On Parody and Paratragedia in Aristophanes*. Berlin, Mayer & Müller.

²³¹ Véase PUCCI, O. (1961): “Aristofane ed Euripide. Ricerche metriche e stilistiche”. MAL, ser. VIII, vol. 10, 358, 277-423.

podemos denominar ‘paratragedia’ aquella pieza o pasaje en la que esa denominación sea: 1) expresamente puesta de manifiesto por el poeta o 2) cuando contemos con el texto trágico parodiado en su totalidad, o bien en fragmentos. A modo de síntesis, Gil señala que los múltiples fenómenos genéricos reconocibles en Aristófanes, ya sea en las modalidades parodia, *trygoidía* o paratragedia²³² consisten en la deformación del “texto original mediante la distorsión de uno de sus elementos o la interpolación de otros nuevos” (GIL; 2013, 87).

Trygoidía y paratragedia

Fue el mismo Aristófanes quien utilizó, en referencia a su propia producción, el término *trygoidía*, entendido como ‘canto del vino’ o ‘de la vendimia’, y que sugiere un modo de concebir sus comedias no tanto a la altura de la tragedia sino en una propuesta y visión superadoras.²³³ El intento de Aristófanes fue otorgarle a la comedia una mayor visibilidad en el tratamiento de los propósitos cívicos de la *polis*, a manera de un “vino nuevo” (SLATER; 2002, 9). Si bien la crítica determina que esta categorización corresponde más bien a las obras tempranas del comediógrafo griego y que, en especial, se cumple sobremanera en *Nubes*, reconocemos que la forma teatral propuesta por Aristófanes habilita un cambio o un ‘giro’ que nos permite pensar en

²³² “Avec Aristophane, la parodie devient une création originale, parce que c’est à partir de la subversion de l’écriture d’autrui qu’il construit son propre logos et qu’il fait réfléchir sur les principes de la poétique. L’intertextualité doit donc être nécessairement affichée et signalée, dans la mesure où c’est l’écart qui porte le sens; c’est dans ce décalage entre le langage des autres et le sien qu’ Aristophane définit sa propre comédie”, en JAY-ROBERT, p 133.

²³³ “En cuanto al contenido, nos parece claro que la comedia aristofánica no pretende simplemente hacer reír sino también hacer que el público reflexione sobre temas relevantes como la guerra y sus consecuencias económicas y sociales (*Acarnienses*, *Pax*, *Lisístrata*), sobre los demagogos y su relación con el pueblo supuestamente soberano (*Caballeros*), sobre la retórica sofística y el peligro que implica para los valores de la sociedad y para la organización política (*Nubes*), sobre el ejercicio de la justicia en los tribunales democráticos (*Avispas*), sobre las tendencias imperialistas que puede esconder una democracia (*Aves*), sobre el peso de la tragediografía en la sociedad (*Ranas*), sobre la necesidad de modificar criterios y prácticas políticas y económicas (*Asambleístas*, *Riqueza*)” (CAVALLERO; 2006, 92).

aspectos tragicómicos —o de alcance híbrido²³⁴— que estarían nutriendo esta nueva expresión: la pretensión aristofánica de crear un género nuevo es reconocible en el rechazo del término *kômoidía* en favor de una especie dramática que no quede atrapada en las dicotomías entre tragedia²³⁵ y comedia²³⁶.

Acaso, tal como lo planteaba Platón al final del *Banquete* por boca de Sócrates, el deseo fue combinar aspectos trágicos y cómicos que representen, de manera utópica, la vida humana en su doble naturaleza trágica y cómica. Desde esta concepción, derivamos la ‘posta’ retomada por Badiou en su voluntad de crear, con el modelo griego, una comedia actual que se haga cargo, de una manera farsesca o grotesca, de la problemática —y de las tensiones que corona de manera temática la cuarta pieza de su tetralogía— en torno a las relaciones entre teatro y Estado. Con el traje de la ficción —de una ficción paratrágica en Aristófanes o *paracómica*²³⁷ en Badiou relejendo al griego— y en el reverso “fantástico” de ese teatro infernal tanto de *Ranas* como de *Citrouilles*, múltiples tensiones psicológicas y sociales contribuyen a la formulación de una nueva utopía cultural para el bien de la Ciudad.

²³⁴ Para una propuesta teórica de largo alcance del concepto de híbrido en la escena y en las escrituras contemporáneas, véase el postfacio de Emmanuel Wallon en el que pasa revista a una cantidad importante de autores y teatristas del medio francés sin mencionar a Alain Badiou; véase BIET, C. & TRIAU, C. (2006): *Qu'est-ce que le théâtre?*. Paris, Gallimard, 931-983.

²³⁵ Pierre Judet de La Combe pone en duda el uso conceptual de la noción de ‘tragedia’ en la Grecia clásica: “Le théâtre, même quand il crée des cohérences, des synthèses momentanées dans des spectacles, ne relève pas de cette logique de la définition conceptuelle, quand bien même ce concept, comme le tragique, aurait été inspiré par lui”, véase JUDET DE LA COMBE, P. (2010) *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*. Montrouge, Bayard, p. 11.

²³⁶ Cabe recordar que a la tríada trágica compuesta por Esquilo, Sófocles y Eurípides la escuela alejandrina de filología contraponía la tríada cómica de Cratino, Éupolis y Aristófanes, de la cual sólo la obra de este último ha sobrevivido hasta nosotros.

²³⁷ Kentch, en analogía con la paratragedia, entiende que “paracomedy would occur within a passage of tragedy that uses recognisably comic language to evoke a comic mindset” (KENTCH; 2008, 16); por su parte, Revermann sostiene que la “competition among comic playwrights would take on the form of ‘paracomedy’ which operated along the following lines; by means of portrait masks comic characters adopt (or rather add) identities of rival playwrights, a ventriloquism which, it is assumed, can be sustained through whole plays” (REVERMANN; 2006, 23-24).

Con el fin de acercar estas categorías a postulaciones contemporáneas sobre el sistema de los géneros —sistema que se ha eclipsado con el correr de los años, ya desde las primeras décadas del siglo XX²³⁸—, según un crítico como Sarrazac la escritura dramática de la actualidad estaría cruzando lo trágico y lo cómico en lo que el crítico francés denomina “drama rapsódico”: “kaléidoscope des modes dramatiques, épique et lyrique; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique”²³⁹. Nos interesa de qué manera entiende ‘rapsódico’ Sarrazac no sólo como fenómeno de “métissage” y de “renversements”, sino también como ‘distorsión’, palabra que recuperaremos en las taxonomías sobre de qué manera operó Aristófanes en la producción de un género nuevo.

Losco-Lena, al estudiar los desplazamientos ocurridos durante el siglo XX respecto de las nociones de trágico y de cómico, acuña por su parte la noción de ‘elasticidad’ dramática refutando, de alguna manera, la *mélange* entre las dos categorías, al postular que los géneros tragicómicos de nuestra contemporaneidad son más bien una:

“...exploration de *l'élasticité* d'un comique capable d'envahir d'autres territoires que ceux qui avaient été historiquement associés. Exploration d'un *pouvoir rire* qui s'exerce par-delà le champ esthétique antérieurement assigné au comique, qui colonise les thématiques traditionnellement constitutives du tragique (le conflit ‘sans fin heureuse’, le savoir de la mort, l'impuissance humaine, les errements d'une humanité souffrante, criminelle, infiniment faillible, vouée à l'absence de sens, etc.) et qui, Loin de correspondre à un sentiment de soulagement ou de triomphe comme dans la comédie traditionnelle, déclenche souvent des affects ambivalents ou équivoques” (LOSCO-LENA; 2012, 2).

²³⁸ Véase el iluminador artículo de Mireille Losco Lena en el que la estudiosa se pregunta sobre la “estabilidad conceptual” de las categorías de ‘trágico’ y ‘cómico’: LOSCO-LENA, M. (2012): “Tragique et comique sur les scènes contemporaines: pour une ‘poétique complexe’”, en TORRES, M. & FERRY, A. (2012): *Tragique et comique liées, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scène)* N° 7 Rouen, Cérédipp. 1-12.

²³⁹ SARRAZAC, J. P (1999): *L'Avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*. Belval, Circé, p. 197.

Si para Aristófanes la tragedia era una referencia ineludible, para Badiou el modelo de la comedia aristofánica con la forma paródica de la *trigoidía* (entendida en su artesanado textual como uno de los modos del pastiche) se vuelve —en su reconfiguración— la posibilidad paracómica²⁴⁰ (o rapsódica, diremos) de los tiempos actuales.

Más allá de la fuerte reflexión estética y literaria tanto de *Ranas* como de *Citronilles*, el fin último de las piezas —en su “pasaje” de un orden viejo a un orden nuevo— responde a una voluntad que reconocemos como eminentemente política, pero entendiendo este concepto en sentido amplio²⁴¹. Jaeger da cuenta de una “metamorfosis espiritual de la comedia” cuya mutación o “cambio gradual” viró en el Ática hacia una ampliación descomunal de su concepción crítica:

“La tarea de la comedia se convirtió cada día más en el punto de convergencia de toda crítica pública. No se limitó a los ‘asuntos políticos’ en el sentido actual y limitado de la palabra, sino que abrazó todo el dominio de lo público en el sentido griego originario, es decir, todos los problemas que en una u otra forma afectan a la comunidad” (JAEGER; 1957, 330).

Fijando ahora la atención en esos géneros que dan cuenta de la nueva constitución de las formas dramático-comediográficas en tiempos de Aristófanes, un eminente estudioso como Jay-Robert entiende el término *trygoidía* al menos en tres instancias: 1) un parentesco esencial que responde a los orígenes dionisiacos de la comedia y a una reivindicación esencial de los rituales de la vendimia como forma de instauración de un mundo de prosperidad, 2) una finalidad clara de ‘servirse’ de la

²⁴⁰ No dejan de sorprender los usos que hizo Eurípides en su *Orestes* de ciertos rasgos paracómicos como respuesta a la forma en que, de manera recurrente, Aristófanes tomaba su persona y su obra en mofa. Si Aristófanes creó un nuevo tipo de comedia, con *Orestes* Eurípides hace lo suyo a través de un uso más que efectivo de los recursos paracómicos. Véase LAZARUS, B. (2005): “Parodies and Breakdowns in Euripides ‘more comic’ *Orestes*”, *Iris* N°18, 2-12.

²⁴¹ Gil Fernández sostiene que el simbolismo político de la comedia sólo se ‘realiza’ cuando el plano de lo político y el plano de lo cotidiano propiamente dichos se “entremezclan con lo mítico y lo fantástico, lo cual le confiere, junto al de ‘sobre-real’, el carácter de ‘sobre-política’ a la comedia” (GIL FERNANDEZ; 1996, 20).

tragedia y colocar a la comedia en el mismo nivel que ésta, reivindicando para su teatro un rol idéntico en la educación cívica y moral del pueblo²⁴² como un modo de hacer reflexionar a sus conciudadanos por medio de invenciones ‘carnavalescas’, y 3) el modo en que se aúnan estos criterios a través de un vasto ‘principio de ironía’, al utilizar el propio Aristófanes este término particular para denominar a su teatro, una propuesta dramática de cuestionamiento de realidades políticas, sociales, culturales y literarias²⁴³.

Entendemos que *Citrouilles* es un texto ambiguo que se vale de múltiples recursos para producir esa “risa nueva” por la presencia de episodios escatológicos, el uso de bromas y farsas sobre el mundo del teatro, ‘escrología’ y, al igual que Aristófanes, los modos risibles sostenidos por el recurso del *onomastî komodeîn*²⁴⁴. Por su parte, desde un análisis de sus ‘héroes’, Ahmed y Dioniso, puestos en parangón, manifiestan en sí la valencia tragicómica de la aventura que deben emprender. Si la heroicidad de estos personajes protagonistas se ‘acerca’ a la forma tragedia, postulamos que se trata más bien de ‘héroes’ híbridos, eminentemente cómicos, pero no despojados de cuestiones referidas a la problemática de la identidad y de un rol crucial en la salvaguarda de una situación crítica para el conjunto de la ciudadanía. Badiou ya había insistido en la “revisión” de otras formas teatrales en las piezas previas a *Citrouilles* del denominado “ciclo de Ahmed”, piezas que tampoco apuntaban a ser un mero *divertimento*, sino a pensar en la forma cómica en sus vertientes farsescas

²⁴² Para ampliar el concepto de educación en el comediógrafo griego, véase FREITAG, V. & JUVENAL COSTA, C. (2007): “A concepção de educação na obra de Aristófanes (455-375 a. C.)”, en *I Encontro de Pesquisa* 11. Supl. 2. Maringá, Arq Mudi.

²⁴³ “La comédie ainsi définie se caractérise en effet comme un puissant outil de questionnement face à la réalité politique, sociale et culturelle existante, capable non seulement d’interroger, mais aussi de mettre à distance, de dénoncer, de tourner en dérision et de manipuler une logique poussée jusqu’aux limites de l’absurde”, (JAY-ROBERT; 2009, 11-12).

²⁴⁴ Véase MUREDDU, P. (2006): “Comicità e riso tra Aristofane e Menandro: Introduzione”, en *Lexis* (suplemento), vol N° 42, 1-18.

como una construcción dramaturgica *en serie*, a los fines de ligar las posibilidades del teatro con la madurez cívica del pueblo/público. El rastreo de aspectos ‘trágicos’ en *Citrouilles* se extiende al carácter patético —o en su ‘escenificación’ propia de un “patético delirante” (COUNILLON)— de la crisis terminal que acosa al teatro y de las nefastas decisiones de Estado sobre el campo cultural emprendidas por personajes de dudosa prosapia (como Mme. Pompestan). El estatus dramaturgico de ambas piezas esconde bajo la máscara del ‘ingenio cómico’ una seriedad más que fragante. Un nuevo género de crítica de ejecución performativa se abría paso en el siglo V a. C. de la mano de Aristófanes y Badiou pretende recuperar ese legado aleccionador trasponiendo el “desastre de Atenas” y los fallecimientos de Eurípides y Sófocles a la paupérrima situación de Francia a inicios de la década del noventa haciendo encarnar el ‘vacío’ de los grandes dramaturgos en las figuras tutelares y modernistas —o propias del denominado “primer modernismo”— de Claudel y Brecht, bajo la mirada harto ‘metateatral’ de Pirandello²⁴⁵. Hay un tono general de conjura por la ‘vacancia’

²⁴⁵ Pirandello —en el volumen que se dio a conocer como *L’umorismo* y que fue fruto de sus conferencias en el Istituto Superiore di Magistero de Roma— considera que la ‘risa’ de Aristófanes es profundamente excepcional, ya que según la interpretación del autor italiano la antigüedad no tuvo lo que él denomina “literatura humorística”: las diferencias entre el cómico antiguo —burdo y vulgar— y el cómico moderno —más intelectualizado— son notables. La posición del autor nacido en Agrigento respecto de Aristófanes es determinante: “En Aristófanes no encontramos realmente contraste, sino solamente oposición. Aristófanes no se halla nunca suspendido entre el sí y el no; sólo ve sus razones y se pone de parte del no, testarudamente, contra toda novedad, es decir, contra la retórica, que crea demagogos; contra la música nueva, que, al cambiar los modos antiguos y consagrados, remueve los fundamentos de la educación y del Estado; contra la tragedia de Eurípides, que debilita los caracteres y corrompe las costumbres; contra la filosofía de Sócrates, que sólo puede producir espíritus indóciles y ateos, etc. Algunas comedias suyas son como las fábulas que escribiría la zorra en respuesta a las que han escrito los hombres calumniando a las bestias. En aquéllas, los hombres razonan y actúan con la lógica de las bestias, mientras que en las fábulas las bestias razonan y actúan con la lógica de los hombres. Son alegorías en un drama fantástico, en el que la burla es sátira hiperbólica, despiadada. Aristófanes tiene una finalidad moral, y su mundo, por lo tanto, nunca es el mundo de la fantasía pura. En él no existe ningún estudio de la verosimilitud: no se preocupa de ello, porque se refiere continuamente a cosas y a personas verdaderas; abstrae hiperbólicamente de la realidad contingente, y no crea una realidad fantástica, como, por ejemplo, Swift. Aristófanes no es humorista (...) Acaso puede ser considerado humorista si entendemos el humorismo en aquel sentido mucho más amplio y para nosotros impropio, en que están comprendidos la burla, la chanza, la sátira, el chiste, la caricatura; en suma: todo lo cómico en sus varias expresiones. Pero, en este sentido, muchos

en los nombres de los grandes autores de la Grecia del siglo V a.C. y del siglo XX. Si bien tanto *Ranas* como *Citrouilles* corresponden como género a la comediografía, en última instancia Badiou evoca el *gestus* aristofánico al reflexionar de manera performativa acerca de los modos en que la poesía trágica influye en la sociedad, pero sustituyendo “escritura trágica” por la “escritura dramática” de tres corrientes que considera fundacionales del siglo XX representadas en las figuras de Claudel, Brecht y Pirandello: a saber, teatro lírico-simbólico, teatro épico y teatro metateatral.

Hipotetizamos que la intención final de Badiou fue generar —al igual que el griego— una forma nueva que retome aspectos de la adecuación de comedia en *trygoidía*, que quiebre la inferioridad de condiciones en que eran percibidas las formas cómicas en el tratamiento de las cuestiones referidas al Estado y a la *polis*.

Poniendo en parangón el uso de la comedia en Aristófanes y Badiou, nos interesa recuperar la hipótesis de Freydberg respecto de la comedia como “procedimiento de elucidación” al estudiar de qué manera la comedia es parte esencial de una vasta tarea filosófica. Acaso la relación, muy frecuentada, entre filosofía y tragedia obturó las concordancias posibles entre filosofía y comedia²⁴⁶; el erudito alienta un estudio que, mucho más allá de concomitancias muchas veces paradójales,

escritores festivos, burlescos, grotescos, satíricos y cómicos de todo tiempo y nación deberían ser considerados humoristas” (PIRANDELLO; 2005, 36-37).

²⁴⁶ Sobre la función de la sofística en la sociedad ateniense y, en particular, sobre su influencia en la comedia, el trabajo de Edoardo De Carli estudia, entre otras cuestiones, el eco de las discusiones estéticas en el seno de la escuela y su impacto en *Ranas*, la impronta del racionalismo presocrático en “l’atteggiamento critico di Aristofane verso la religione”, además de una idea de que la comedia sea un derivado de la retórica y de la educación sofística a modo de monumento, pero también como parodia de esa corriente, reconocible tanto en la importancia dada en *Ranas* al agón —ya existente en el mimo siciliano de Epicarmo, pero “ampliado” por Aristófanes— como así también en los rastreos e impugnaciones hechos a Eurípides como discípulo de Pródico de Ceos (primera generación de sofistas), véase de manera integral DE CARLI, E (1971): *Aristofane e la sofistica*. Firenze, La Nuova Italia.

se remonta a abstraer de qué forma (o con qué fórmula) está compuesta la comedia²⁴⁷ y de qué manera estos antecedentes o filiaciones han sido constitutivas de su estatus dramático. La “saturación semiológica” —y las implicancias— de la comedia estaría dada por los temas que asume: “Aristophanic comedy is called essential because the matters it addresses, e. g., the state, philosophy, war and peace, gender, and the general relation of gods to humans are truly substantial and so transcend mere amusement and entertainment” (FREYDBERG; 2008, 3).

Por su parte, un crítico como Jay-Robert —al hablar de los efectos deconstructivos del lenguaje aristofánico: de qué manera el griego interroga al lenguaje con múltiples usos de la *vis comica*— hablará de *patchwork* por los modos en que la comedia que postula Aristófanes convoca a todos los tipos de discursos existentes en su época²⁴⁸: sin afán de exhaustividad, el crítico refiere huellas de la poesía épica, cosmogónica, lírica y popular, a rastros o mitologemas provenientes de la fábula, al discurso propio de los sofistas y al lenguaje circulante del ámbito político (JAY-ROBERT; 1996, 154). El método aristofánico más persistente en Badiou consiste en la fenoménica de la “co-presencia”, acorde a los elementos críticos aportados por Genette: la alusión, la cita, el retoque y la reescritura, en especial estas dos últimas, vistas como formas de intervenir el hipotexto parodiándolo y haciéndolo útil a los propios fines. Este ‘artesanado’ no está únicamente presente y reconocible en el plano del lenguaje sino que es también factible de ser corroborado en el tratamiento de la estructura dramática y en la construcción de los personajes: a modo de principio cómico, estos procedimientos operan como una ‘poética del desfase’ y de

²⁴⁷ “Kômos + Dorian mime = Old Comedy” (Freydberg; 2008, 3). En esta fórmula, reconocemos la sumatoria del *kômos* como borrachera y alegría festiva más la comedia que nació con Epicarmo cuyos orígenes se remontan a la llamada “Sicilia dórica y los mimos de Sofrón” (JAEGER; 1957, 327).

²⁴⁸ Platter no duda en utilizar el término *samplear* para definir los modos en que Aristófanes mezcla géneros para producir uno nuevo acorde también a la emergencia de un contexto cómico (PLATTER; 2007, 3).

la confrontación sistemática de dos representaciones del mundo vistas desde una ironía esencial, matriz poética y fuente primera de comicidad. De esta forma, el producto de este género nuevo —lo que llamaremos el espectáculo aristofánico-badiouiano— es total en su voluntad de crear una distancia irónica con la realidad a través de la parodia programática de aspectos rituales, literarios y político-filosóficos (JAY-ROBERT; 1996, 158).

Por su parte, Gil Fernández comprende que los marcadores del ‘pase’ del tono trágico al tono cómico comprenden la apelación a un verdadero “museo de la comicidad”: uso irónico de diminutivos, términos prosaicos, obscenidades y escatologías, incorporación de nombres propios, extendida *parrhesía* (voluntad por “decirlo todo”), ruptura (o reducción) manifiesta de la ilusión escénica y *aprosdóketon*, entendido como efecto de dislocación o sorpresa (GIL FERNÁNDEZ; 1996, 41). Cierta efecto de ‘remedo’ de la forma trágica —entendido como imitación o copia — sobrevuela la sub-especie comediográfica tanto en Aristófanes como en Badiou en sus modos de asumir la parodia o paratragedia cuya versión más radical comprende la “corrupción o descomposición paródica de una forma trágica” (GIL FERNÁNDEZ; 1996, 52); en este caso Gil Fernández sostiene que se trata de una “distorsión” — término que recuperaremos— como efecto contrario a la parodia:

“En la ‘distorsión’ se mantiene el contenido de un modelo serio, pero se le reviste de una forma inferior inapropiada a su categoría; se degrada lo sublime envolviéndolo en formas ridículas y burlescas. Y esto es lo que hace Aristófanes con Dioniso, Prometeo, Heracles y Hermes” (GIL FERNÁNDEZ; 1996, 52).

El crítico propone a Aristófanes como “maestro consumado” de la paratragedia entendida no ya como “refundición cómica de la tragedia” sino como

“metateatro”²⁴⁹ al producir más bien una reflexión sobre el estilo trágico. Aristófanes exploró y ahondó un “filón cómico” ya usado por sus predecesores —en calco hace lo mismo Badiou— pero trascendiéndolo al trasponer “al plano de lo cómico la línea argumental del mito tratado por la épica o la tragedia” (GIL FERNÁNDEZ; 1996, 52).

Desde un punto de vista más abarcativo, consideramos con Halliwell que la comedia reformulada por Aristófanes —y retomada por Badiou— posee no sólo un modo peculiarísimo de hacer poesía y de relacionarse con “hechos concretos”, también consiste en una descomunal lección cómica sobre poéticas trágicas²⁵⁰. La comedia se aventuró de manera inaugural en volverse una de las formas de la crítica literaria, no sólo como un instrumento ‘en busca de los autores trágicos’ —para reapropiarse de sus técnicas y reflexionar con ironía sobre ellas— sino también para

²⁴⁹ Para una redefinición de metateatral como “teatralidad compleja y mutante” en Badiou, véase DIÉGUEZ, I. (2014): “Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido”, en *Revista Sala Preta*, vol. 14, 125-129.

²⁵⁰ Desde la academia americana, la crítica Ruth Scodel verá en *Ranas* una relectura total de la evolución del género en lo que ella da en llamar “La Historia”: “Podremos responder mejor a la pregunta sobre qué nos ofrece la tragedia si rehusamos dar automáticamente por hecho el tradicional relato sobre el encumbramiento y la decadencia del género. El germen de ese relato —al que en este libro llamaré, usando letras mayúsculas, ‘La Historia’ de la tragedia— se percibe ya desde *Las ranas* de Aristófanes. Esta comedia, escrita en 405 a.C., es decir, poco después de la muerte de Eurípides y de Sófocles, presenta al dios Dioniso, que está descontento con las creaciones de los nuevos autores trágicos, dispuesto a descender al inframundo para traer de vuelta a Eurípides al mundo de los vivos (66-72), pero al llegar al Hades se encuentra con que Esquilo y Eurípides están en plena discusión sobre quién de los dos merece el trono al máximo autor trágico (757-765) —Sófocles respeta demasiado a Esquilo para siquiera intentar competir con él (788-790)—; Dioniso es testigo, pues, de un largo debate. Eurípides acusa a Esquilo de ser innecesariamente oscuro y difícil (927, 1122), le reprocha incluir demasiados cantos y muy poca historia (945-947); Esquilo arguye, por su parte, que Eurípides propicia la decadencia moral con sus historias de perversión sexual (850, 1077-1088) y que su estilo carece de suficiente dignidad trágica (1013-1017); al final, Dioniso prefiere llevar a Esquilo a Atenas. Así, en ‘La Historia’, la explicación de la evolución del género sólo se ocupa de los tres grandes poetas y los tipifica con absoluta claridad: Esquilo es grandioso pero primitivo, Eurípides es agudo pero decadente, Sófocles es toda perfección y serenidad”. Respecto del lugar que ocupa Sófocles, más adelante rectifica: (“La Historia”) “Quizás es más injusta con Sófocles porque, una vez definido como el perfeccionador de la forma, sus obras pierden la posibilidad de todo elemento extraño, experimental o que cause desasosiego en el esquema: el Esquilo de ‘La Historia’ es artísticamente primitivo, simplonamente pío y patriótico, mientras que Eurípides se identifica por entero con sus experimentos e innovaciones y no se le reconocen las muchas maneras en que fue un verdadero continuador de la tradición”; véase el capítulo “Aproximaciones a la tragedia” en *Op. cit.* SCODEL, R. (2014). pp. 38-40.

establecer ‘criterios de juicio’ a los fines de evaluar a la mismísima tragedia. Halliwell declara:

“Aristophanes’ *Frogs* occupies a peculiar place in relation to the history of poetics. It is the only theatrical drama (as opposed to dialogues like Plato’s *Ion* or Dryden’s essay “Of Dramatic Poesy”) which regularly receives attention in histories of poetic theory and literary criticism. The play is often elevated, in fact, to the status of a critical text in its own right, finding itself anthologized and discussed alongside the canonical prose writings which usually serve to define the development of the subject” (HALIWELL, 2012, 93).

Drama satírico

Haciendo foco ahora en el drama satírico²⁵¹, es fama que, durante el siglo V a.C., era usual, aunque no obligatorio, que la cuarta pieza representada en festivales fuera un drama de sátiros²⁵² —o en todo caso una pieza que produjese ‘distensión’— con el fin de alivianar el denso clima sostenido a través de las tres tragedias representadas previamente. Fue parte de un largo proceso lo que llevó a que la cuarta pieza de una tetralogía estuviera compuesta por este verdadero “género intermedio” —o de naturaleza mixta, entre la tragedia y la comedia— que contenía sátiros ya sea como personajes o como integrantes del coro²⁵³. Acaso, en principio, la propuesta escénica contenía una tragedia y un drama satírico hasta que con el advenimiento de Esquilo —gran admirador de este tipo de dramas— la tetralogía se volvió usual desplazando al drama de sátiros a un cuarto lugar o relegándolo a ese sitial a modo de

²⁵¹ “Satyr play is a country cousin of comedy” (RECKFORD; 1987, 105)

²⁵² “La historia del drama satírico se enlaza con la de la tragedia y origina las mismas dificultades. Es seguro que este género de obras no tardó en entrar en decadencia, porque el año 438 Eurípides hizo representar el *Alceste*, especie de tragicomedia, en vez de un drama satírico como cuarta obra de una tetralogía”. Gow alude a un síntoma de decadencia, al cambio o desplazamiento del drama satírico a la tragicomedia que representaría *Alceste*. Véase GOW, J. (1946) *Minerva. Introducción al estudio de los autores clásicos griegos y latinos*. Buenos Aires, Emecé, p. 303.

²⁵³ ARTAUD, M. (1842): *Tragédies d’Euripide*. París, Charpentier, p. 9.

‘complemento’. ¿Es *Citrouilles* el complemento de la trilogía de Ahmed o bien la voluntaria culminación que completa de manera definitiva y certera toda la serie a modo de síntesis, por otra parte, del pensamiento dramático del autor francés?

Esta dificultad respecto del estatus dramático de la pieza de sátiros está fuertemente relacionado en la tradición griega con el nombre de Pratinas, primer cultor e introductor del drama satírico como parte integral de la representación del teatro trágico y autor de dificultoso estudio por pertenecer a una de las fases más arcaicas del teatro griego. Sin embargo, su sola mención constituye un eslabón esencial que liga la tragedia con la tradición satírica. Recordemos que, en los primitivos coros ditirámicos, el culto a Dioniso (de importancia mayúscula en estos dramas) era alentado por los sátiros en los que reconocemos más de bien a muchas otras entidades dramáticas de orden subalterno como los tiranos, los centauros, las harpías, los cíclopes u otros personajes mitológicos siempre de rango inferior²⁵⁴. En general, estos ‘dramas’ consistían en la destrucción de un ‘monstruo’ —de fuerza y terror puestos en duda— a manos de un héroe.

Es relevante que pongamos en consideración que, se tratase o no específicamente de una pieza de sátiros, la obra debía contener al menos: 1) elementos de tono grotesco, y 2) una resolución “feliz”²⁵⁵, en desenlaces cercanos a la forma comedia: restauración del orden, reparación de “falta” o “caída en desgracia” del

²⁵⁴ “La *Odisea* es menos reticente que la *Iliada* en admitir acontecimientos mágicos y sobrenaturales, a pesar de que sigue siendo austera en comparación con los patrones de otras épicas primitivas, de Grecia o de cualquier otro lugar; pero el poeta es sumamente cuidadoso y pone los relatos más extraños y fantásticos en boca de sus personajes, antes de garantizar su autenticidad por sí mismo. Es Ulises quien nos habla de los Cíclopes y de que Circe metamorfosea a los hombres en cerdos y de las carnes del Rebaño del Sol, que mughen mientras se asan en los asadores”, en GRIFFIN, J. (1980) *Homero*. Madrid, Alianza, p. 66.

²⁵⁵ Lesky se pregunta por qué razón lo trágico se eclipsa de las tragedias euripídeas y reconoce el paso de la transmutación de “lo trágico” a “lo dramático”. En *Ion*, Lesky observa que el problema trágico pasa a ocupar un lugar secundario y que en *Helena* su “final feliz” es mucho más que un mero “momento externo”, véase LESKY, A. (2001): *La tragedia griega*. Barcelona, El acantilado, pp. 340-342.

monstruo. En los títulos y en los “presupuestos” de muchas piezas perdidas de este subgénero dramático conviven de manera conjunta los nombres de Glauco, de Cérbero, del siervo Cedalión, de Prometeo y de Sísifo junto al de los héroes como Heracles, Odiseo, Teseo, Perseo o Pólux. Es en la ‘amalgama’ entre monstruos y héroes —o en el coraje de un héroe que con ayuda de una *troupe* de sátiros “vence” a un monstruo— donde reconocemos el entrelazamiento (*liaison*) de emociones diversas que provocaba el drama satírico a mitad de camino entre la dignidad de la tragedia y aspectos cómicos que no ahorraban escenas grotescas y coros bucólicos²⁵⁶.

Dentro de la producción eurípidea, dos de sus obras²⁵⁷ pueden contribuir a pensar de qué modo *Citrouilles* —en su reescritura de la tradición griega— se constituye en la última pieza del “ciclo de Ahmed”.

²⁵⁶ Según Reckford, el drama satírico como género es más primitivo que la comedia y hace uso del dios Dioniso en su sentido más básico (RECKFORD; 1987,32); en Aristófanes, en cambio, Dioniso es un personaje rico en complejidades tal como el Ahmed badiouiano que busca a Scapin.

²⁵⁷ Señalamos en particular la lectura de Bowra que data las dos obras que nos interesan como “primeras obras”, las analiza en concomitancia y además sostiene que *Alceste* fue representada “en lugar” de un drama satírico. Transcribimos: “Sus dos primeras obras, *El Cíclope* y *Alceste* (438 a.C.), revelan ya un poeta que ha encontrado su camino y su estilo propio. *El Cíclope* es un drama satírico sobre un episodio de la *Odisea*. No sólo posee un encanto chispeante en la presentación de la vida pastoral del Cíclope; también hay aquí un nuevo sentido de la personalidad. El Cíclope es semejante, desde luego, al Polifemo de Homero, pero Eurípides desarrolla su carácter y dibuja sombras y matices en el contorno trazado por Homero. Es, desde luego, borracho, lascivo y bestial, pero es algo más. No carece de cierta alegría y aun de cierto espíritu poético. Es un hijo de la naturaleza, y Eurípides muestra entenderlo bien. *Alceste* se representó en lugar de un drama satírico, y no es en modo alguno una tragedia, pero indica el sentido en que la mente de Eurípides comienza a moverse. Un rey es salvado de la muerte porque su esposa consiente en morir por él, y la esposa es rescatada de la muerte por Heracles. La vieja historia, medio sentimental y medio humorística, cobra nuevos y variados destellos en manos de Eurípides. La emoción de la reina moribunda y la intervención de Heracles ebrio permiten apreciar el don del dramaturgo para sacar el mayor partido de sus situaciones. Pero para el auditorio, que esperaba una lección en el heroísmo de la esposa dispuesta a morir por su esposo, *Alceste* debió parecer algo desconcertante. Eurípides se atiene con apego a la vieja historia, aunque su interpretación de los caracteres trastorna el punto de vista tradicional. El rey, Admeto, que esperamos noble y heroico, resulta inferior y ridículo, por su miserable insistencia en que su mujer se sacrifique por él, y por la compasión con que se considera a sí propio, una vez que se ha consumado el sacrificio. Sólo Heracles logra evitar que se derrumbe en el descrédito más completo. El sabroso cuento toma así un giro inusitado, y deja ver el ánimo desembarazado con que Eurípides se acerca a la tradición.”, véase BOWRA, C. M. (1958) *La literatura griega*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 87-88.

El Cíclope —cuya fecha de representación se desconoce— es único no sólo como “monumento del género”, sino también por ser la única pieza completa con que contamos²⁵⁸. En ella se escenifica la historia contada por Homero en la *Odisea*, canto IX (105-505), en que su protagonista ciega al gigante Polifemo. La obra —en gran medida una parodización de ese episodio homérico— propone, en sintonía con su contenido burlesco, una indagación en el carácter no tan primitivo de Polifemo como así también en una suerte de confirmación de la *métis* de Odiseo, como matador y representante del héroe astuto.

La obra, que respeta el carácter festivo del género —e incluye sátiros en la constitución de su Coro— nos interesa a los fines de comparar con *Citrouilles* por el carácter ambiguo —es decir paródico, pero a la vez filosófico— de Ahmed y los desdoblamientos de su personaje. Es de destacar la ambivalencia de “tono” en estas piezas en las que “simpatizan”, en una misma composición dramática, las *disonancias* entre lo noble y lo trivial, lo serio y lo burlesco, el “peligro de muerte” y la bufonería.

En *Ciclope*, luego de la párodos, una típica “escena de mercado, contrato e intercambio” evoca *mutatis mutandis* la escena inaugural de *Ramas* con las negociaciones entre Dioniso y Xantias replicadas en el Acto 1 escena 1 de *Citrouilles* entre Reemplazo y Ahmed frente a la mirada pasmada de Mme. Pompestan. En *Cíclope*, el contrato y el trueque que se establece entre los víveres —carne, leche y queso que es lo que pueden ofrecer Sileno y los sátiros capturados²⁵⁹— y el vino, que puede ofrecer Odiseo a

²⁵⁸ Véase DUCHEMIN, J. (1945) *Le Cíclope*. Paris, Astarté.

²⁵⁹ “Tout à coup le monstre aperçoit les étrangers, et auprès d'eux les provisions qu'ils allaient emporter, des agneaux attachés avec des liens d'osier, des vases remplis de fromages: il les prend naturellement pour des voleurs. D'autre part, il remarque que Silène a le front rouge et gonflé: il suppose que ce fidèle serviteur a été battu en voulant s'opposer au larcin. Silène n'a garde de le détromper, bien au contraire; et quand le Cyclope, que ses faux rapports ont de plus en plus irrité, ordonne les apprêts de l'horrible repas qu'il médite, disant, en gastronome blasé, qu'il est las de gibier, rassasié de cerfs et de lions, que depuis bien longtemps il n'a pas mangé de chair humaine, Silène va jusqu'à l'encourager à ce changement de régime. On le

cambio, producen una comicidad que “radica en que ninguna de las partes tiene realmente lo que la otra necesita” (MELLERO BELLIDO, 615)²⁶⁰. El desbalance de propósitos alienta una jocosidad paródica no presente en la tradición de la ciclopía homérica. Badiou coincide con este subespecie dramática griega en su voluntad por apelar a la *vis comica* y a cierta intención de provocar en el espectador una sensación primariamente festiva sin desligarse de consideraciones —también presentes en Eurípides— de orden más profundo y existencial, o bien apelando, a través de la comediografía, a formas más empáticas de ‘llegada’ y reflexión del espectador en torno a temas ligados a la polis. En el caso de *Citrouilles*, la referencia (que coincide con *Ranas*) de una crisis terminal del teatro merita un urgente y perentorio salvataje al que acuden no sólo Ahmed en un rol complejo y multiforme sino Mme. Pompestan como ministra de Cultura del Estado francés. En *Cíclope*, ensamblado a la parodia, hay una clara confrontación sofisticada entre *nomos* y naturaleza o entre los caracteres opuestos de Polifemo y Odiseo y sus improntas ‘instintiva’ y ‘racionalista’ confrontadas respectivamente. Por su parte, es llamativa la apelación en *Citrouilles* a la antropofagia que Mme. Pompestan teme que el Demonio —a modo de amenazante ‘monstruo’ contemporáneo que se alimenta de ministros— concrete en ella (acto II escena 4, *Citrouilles*) y que nos recuerda, por su parte, la antropofagia latente en *Cíclope*.

En el *incipit* mismo de la obra asistimos a la *complainte* —en tono tragicómico— de Sileno por encontrarse pastoreando las ovejas de Polifemo y de los Cíclopes, destino al que lo condujo la suerte y un viento aciago que en alta mar lo

voit, le ministre de Bacchus n'est pas plus flatté dans cette pièce que, dans les *Grenouilles* d'Aristophane, Bacchus lui-même: il y est représenté comme un ivrogne, un poltron, un effronté menteur, qui veut se tirer d'affaire aux dépens d'autrui; il risquerait fort de révolter, si, dans la naïve expression de ses goûts sensuels, de sa lâcheté, de son désir de se sauver à tout prix, ce n'était la gaieté qui dominait”, en REMACLE; P. (1993). *Le Cyclope*. Paris, Hachette, p. 23. Véase también <http://remacle.org/bloodwolf/livres/patin/cyclope.htm>.

²⁶⁰ MELERO BELLIDO, A. (2006): “El dulce vino de Ulises (Eurípides, *Cíclope* 147)”, en *Koinòs Lògos. Homenaje al profesor José María López*, Murcia, pp. 611-618.

desvió de poder rescatar al dios Bromio/Dioniso. Al aparecer Odiseo al pie del Etna, será el Corifeo quien en alusión a Helena (y en extensión a todo el género femenino) se referirá a ésta —con el indudable tono burlón que atraviesa toda la obra— como aquella que gusta de “cambiar esposo”: “Ἰὺέϊοί, ἐδάεῃ ὀήϊ ἰάειί ἀέεῶ, / ὄδαίῶ ἀύὀήϊ ἀέεῖνὀήῶά’ ἐί ἰέῖῆ, / ἐδαί ἄῶ δῖεῖῖὸ ἦῶῶῶῶ ἄῶῶῶῶῶ, / ὀήϊ δῆῶῶῶῶῶ; ἦ οἰὺὸ ἐεῶῶῶῶ οἰὺὸ δῖεῖῖῶῶ / δῶῶῶ ὀῖῖ ὀῶῶῶῶ ἰῶῶῶῶ ἔῶῶ ὀῶῶ ἄῶῶῶ / ἐεῶῶῶ ὀῖῖῶῶῶ δῶῶῶ ἰῶῶῶ ὀῶῶ ἰῶῶῶ / ἐῶῶῶῶῶ, ἰῶῶῶῶῶ, ἰῶῶῶῶῶῶ / ἐῶῶῶῶῶ ἰῶῶῶῶῶῶ (vv. 179-186)²⁶¹.

Toda la obra presenta esta predilección por la acción contraria de la suerte, que ‘hace descender’ a personajes a situaciones ridículas o de indecorosa vivencia, como cuando Odiseo expresa que si no pudieran matar a uno solo de estos gigantes toda la hazaña de Troya —“las brillantes fatigas que causó Troya” (“ἐῶῶ ἰῆ ὀῶῶ ἔῶῶῶῶῶῶ ὀῶῶῶῶῶ / ἀύὀῶῶ ὀῶ ἰῶῶῶῶ ὀῶ ὀῶῶῶῶῶ ὀῶ ὀῶῶῶῶῶῶ ὀῶῶῶῶῶῶ”, vv. 603-604) — quedaría deslucida. La obra abunda en el uso estratégico de irónicos diminutivos, en una burlesca presentación del tema clásico (de la hospitalidad que honra al hospedado pero también al huésped—presente a su vez en *Alceste*—), y en alusiones de doble sentido como en el célebre verso referido al nombre de Nadie que Odiseo le da al Cíclope y que lleva a éste a responderle al corifeo al verse derribado : “*Nadie* me destruyó”²⁶² (“Ἰὺῶῶῶ ἰῶ ὀῶῶῶῶ”, v. 673).

²⁶¹ “Y después de haberos apoderado de la muchacha, ¿no la habéis agujereado todos, uno a uno, ya que le gusta andar cambiando de esposo? A esa traidora que, al ver el par de calzones variopintos alrededor de sus piernas y el collar de oro que llevaba en medio del cuello, perdió la cabeza, abandonando a Menelao, ese hombrecito excelente”, en EURIPIDES (1999): *Tragedias I El Cíclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*. Madrid, Gredos, p. 50, Introducción general de Carlos García Gual e introducciones, traducción y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez.

²⁶² Vernant cuenta así el episodio en clave etimológica: “Ulises le indica que se llama *Útis*, es decir, “Nadie”. Le dice”: “El nombre que me dan amigos y parientes es *Útis*” Hay aquí un juego de palabras: tanto de *útis* como *métis* significan “nadie” en griego, pero *métis*, con una leve diferencia de pronunciación, significa “astucia”. Está claro que cuando se habla de *métis*, pensamos al punto en Ulises, que es, precisamente, la personificación de la astucia, la capacidad de encontrar salidas a lo inextricable, mentir, engañar a la gente, contar embustes y

La otra pieza que pondremos en consideración es *Alceste*, estrenada en 438 a.C. en ocasión de las Grandes Dionisias y la más antigua de las que han sobrevivido de toda la producción eurípidea. La obra obtuvo el segundo de los premios cuyo máximo galardón recayó en Sófocles. La pieza nos interesa particularmente no sólo en cuanto a su “estatus dramático”, sino también porque constituye el cuarto eslabón de una tetralogía conformada por *Cretenses*, *Alcmeón en Psófide* y *Télefo*²⁶³.

La obra de Eurípides retoma el mito de Alceste y su ejemplar *areté* al aceptar ser llevada al Hades por las Moiras en lugar de su marido Admeto para luego volver al mundo de los vivos gracias a Heracles. La pieza —dividida en dos partes: una más solemne y ‘mortuoria’ y otra más jocosa y vital, a cargo del personaje de Heracles, huésped de Admeto que ‘paga’ la hospitalidad rescatando a Alceste de las fauces de la muerte— constituye una demostración más de la experimentación emprendida por Eurípides al colocar en cuarto lugar no ya un drama de sátiros sino una obra de tema mitológico con *happy end*²⁶⁴ pero tono y tema luctuosos.

salir airoso de cualquier situación. “¡Útis, “Nadie”, exclama el Cíclope, “ya que eres “Nadie”, también yo voy a hacerte un regalo, te comeré el último!” Ulises le da su regalo, unas ánforas de aquel vino que Marón le había entregado en señal de gratitud y que es un néctar divino. El Cíclope lo bebe, le parece maravilloso y pronto cae presa de sus efectos, Atiborrado de queso y de carne humana y embriagado por el vino, se duerme. Ulises tiene tiempo de endurecer al fuego una gran estaca de olivo que ha aguzado hasta convertir su extremo en una fina punta. Todos los marineros supervivientes le ayudan a prepararla y luego a hundir su punta ardiente en el ojo del Cíclope, que se despierta aullando. Su único ojo está ciego. Ha sido arrojado a la noche, a las tinieblas. Entonces, naturalmente, pide ayuda, y los Cíclopes de los alrededores acuden corriendo. Los Cíclopes viven solitarios en cavernas aisladas, y no reconocen a otro dios ni amo que a sí mismos, pero van en su auxilio, y desde fuera, ya que la gruta está cerrada gritan: “¡Polifemo, Polifemo! ¿Qué te pasa?” “¡Ah, es horrible, me están asesinando!” “Pero, ¿quién te ha hecho daño?” “¡Nadie”, Útis!” “pero si nadie, *métis*, te ha hecho daño, ¿Por qué nos destrozas los oídos?” Y se van”, en Vernant, J-P. (2000): *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*. Barcelona, Anagrama.

²⁶³ GARCIA GUAL considera en su introducción a *El Cíclope* de Eurípides que las tres obras perdidas que lo antecedían poseen como característica común “un notable cariz novelesco”. En el caso de Badiou sostenemos que los rasgos más comunes a todas las piezas de la tetralogía son la metateatralidad y su fuerte matriz filosófica. Cf. EURIPIDES; 1999, 8.

²⁶⁴ Sobre las dudas en torno al final feliz de *Alceste*, aspectos filológicos de la pieza eurípidea y bibliografía pertinente, véase la Introducción de Pablo Cavallero a su edición de *Alceste* en EURIPIDES (2007) *Alceste*. Buenos Aires, Losada, pp. 7-71.

Alceste incluye elementos reconocibles del melodrama, de lo que los italianos denominan “tragedia a lieto fine”²⁶⁵ y, también, de la ‘fábula’²⁶⁶ con final feliz, tal como lo anuncia Apolo en el prólogo de la pieza. Lesky sostiene, por su parte, que la obra retoma —justamente en esa cuarta posición en la tetralogía— aspectos folclóricos como el sacrificio de la amada por el amado —el modelo ejemplar del “puro amor” platónico²⁶⁷ de la esposa que consiente en morir por su esposo— y la lucha del héroe con el äáßiùú de la muerte por la salvación de una joven en aceptación de un sacrificio²⁶⁸. Por su parte, es llamativa la reinversión del rol heroico²⁶⁹ asumido en este caso por un personaje femenino²⁷⁰ —siempre característicos en la producción

²⁶⁵ Véase EURIPIDE (2001) *Alceste*, Milano, Fabbri, trad. de Guido Paduano, p. 42.

²⁶⁶ Reckford, que lee la tradición de la *Old Comedy* desde el cuento de hadas o Shakespeare, sostiene que al *Cíclope* de Eurípides le cabe una interpretación propia del “fairy tale”, incluido el uso de la magia (Reckford; 1987, 63).

²⁶⁷ Fedro es el encargado de narrar en *Banquete* de Platón la historia de Alceste.

²⁶⁸ LESKY, A. (1925) *Alkestis, der Mythos und das Drama*, Wien und Leipzig («Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften Wien», phil.-hist. Kl., 203, 2 Abh.).

²⁶⁹ Véase ALVAREZ ESPINOSA, N. (2009) “Alcestis, un ideal de femineidad en el mundo antiguo”, *Revista de Lenguas Modernas*, N° 11, 135-152.

²⁷⁰ Existe una versión contemporánea de “estatus genérico ambiguo” del escritor italiano de origen griego Alberto Savinio (Andrea De Chirico, 1891-1952) con el título de *Alceste di Samuele* editada en 1949 y escrita entre 1947 y 1948 en el que es capital la decisión tomada por el personaje protagonista. La obra fue puesta en escena en 1950 por el célebre director italiano Giorgio Strehler en el *Piccolo Teatro* di Milano. En su reescritura, Savinio, con gran maestría, mezcla la retórica clásica, elementos farsescos, aspectos filosóficos y una reinterpretación de la “donna velata” en el que la historia vence al mito al tratarse de una mujer (Alceste/Teresa Goerz) de condición judía que decide suicidarse en el río Isar a modo de sacrificio para no ser un obstáculo para su marido cristiano (Admeto/Paul Goerz) en el contexto de una Europa ensangrentada por el la locura del Tercer Reich. El texto se debate entre lo trágico y lo antitrágico, y, entre la narración y la contra-narración —tan común a la obra ecléctica de Savinio— pone en escena más bien en Alceste la lucha entre identidad y representación que nos recuerda de manera tangencial cuestiones identitarias y “de máscara” en el caso del Ahmed de *Citronilles*. El personaje de Heracles es aquí —con ironía saviniana— traspuesto al rol del ex presidente de los Estados Unidos, F. D. Roosevelt, muerto antes de que terminara la guerra, como el salvador que libra y compensa a Admeto de los horrores nazis. Aspectos melodramáticos son más que reconocibles en el ‘tono’ general de la obra o en cierto uso paradójico de lugares comunes, como la carta que deja la esposa al marido comentando su funesta decisión: “Lascio questa lettera ai piedi del mio ritratto. Così mentre tu leggerai (...) ti sembrerà udire la mia voce. (...) La telefonata di stamattina io l’aspettavo. Ero una cacciatrice in agguato. Sapevo che la tigre sarebbe venuta. E per divorare te, mio povero Paul. Colpa mia, del resto. Era giusto che prevvedessi io stessa a cacciare la tigre. Tante volte tu hai difeso me. Tu e io, assieme, non abbiamo sempre sostenuto la parità dei diritti tra uomo e donna? La moglie a sua volta deve difendere il marito. Quale migliore

eurípidea²⁷¹, a pesar de haber sido tildada su producción de misógina— en el que la decisión asumida por la esposa —personaje misterioso y ‘pendular’ (o *in-between*) entre la vida y la muerte²⁷²— deja al marido bajo un ἕϊο contradictorio²⁷³.

El carácter fantástico de la trama, más cercano a la tradición de la fábula que al mito propiamente dicho, justifica su inclusión en el cuarto eslabón por fuera de la tríada trágica. Acaso Eurípides pretendió abreviar en esta “pieza sucia”²⁷⁴ no ya en un mitologema sino en un motivo folklórico de amplia expansión en torno a una historia —contada con muchas variaciones— en múltiples tradiciones reconocibles tanto en Europa septentrional como en la India. Su propia versión integró aspectos que condicionan una trama general que ronda en torno de la abrupta irrupción de la muerte en medio de las ceremonias del himeneo²⁷⁵ para reclamar la vida del esposo contrayente. Luego de buscar sin efecto a alguien que sustituya ‘al que debe morir’ es la esposa quien se ofrece en muestra de amor, incluyendo en algunas versiones (o ‘variantes’) el

occasione di questa? Quando tu leggerai questa lettera io sarò lontana. Molto lontana” (p. 44). Por otra parte, es de destacar en el segundo acto de la pieza la catábasis de Hércules/Roosevelt en el Kursaal di Morti, suerte de llamativo y metateatral infierno farsesco. Véase SAVINIO; A. (1991) *Alceste di Samuele e atti unici*. Milano, Adelphi, p.44.

²⁷¹ DI BENEDETTO, V. (1971), *Euripide: teatro e società*. Torino, Einaudi.

²⁷² Este ‘tránsito’ entre vida y muerte al que alude el personaje de la sirvienta en el primer episodio de *Alceste* es parodiado por Aristófanes en *Ranas* en los versos 1082 y 1477 y en las tragedias *Pollido* y *Frixo*.

²⁷³ De las múltiples reescrituras de este mito, destacamos dentro del ámbito francés que compete a esta tesis, la versión de Marguerite Yourcenar, escrita en 1942, que presenta el sacrificio conyugal poniendo en evidencia aspectos tragicómicos del mito. En el largo prefacio titulado *Examen de Alceste*, Yourcenar explicará que “los tradicionales temas del sacrificio y del heroísmo son tratados sin tergiversaciones ni reparos”, agregando que su objetivo al escribir la pieza fue “renovar piadosamente una leyenda antigua para hacerla, de ser posible, más inmediatamente accesible” (citado en SAVIGNEAU, J, (1991) *Marguerite Yourcenar. La invención de una vida*. Madrid, Alfaguara, p. 166). Véase YOURCENAR, M. (1971) *Electre ou la chute des masques - Le Mystère d'Alceste - Qui n'a pas son minotaure?* Paris, Gallimard.

²⁷⁴ Este concepto le pertenece a Drew; véase Drew, D. (1931): "Euripides ' Alcestis", en *American Journal of Philology* 52, Baltimore, pp. 295-319.

²⁷⁵ Según la entrada *Alceste* —en GRIMAL, P. (1958) *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romane*. Paris, PUF, p. 10—, no es la irrupción de la muerte quien torna fúnebre la ceremonia de boda sino que habiendo Admeto logrado la mano de Alceste olvidó celebrar un sacrificio en honor de Artemisa, por lo cual la diosa enojada inundó de serpientes el aposento nupcial. Apolo promete aplacar a su hermana y, a su vez, solicita que Admeto no muera el día señalado de su muerte si alguien toma su lugar.

expreso pedido de que su marido no contraiga matrimonio con ninguna otra mujer. Como resolución, la divinidad cancela²⁷⁶ —a modo de premio— su pedido, rechaza la inmolación y consiente que la amada continúe al lado de su amado habilitando que se concrete la boda.

La concomitancia de la muerte (o de un *numen* ominoso) incrustado en una relación conyugal o en la ceremonia de un matrimonio, el reemplazo que queda —tragicómicamente— vacante en un principio y un límite sinuoso entre drama oscuro y ‘humor negro’²⁷⁷ otorgan de por sí un carácter prosatírico²⁷⁸ al *èÿiá* que Eurípides complejiza en su versión²⁷⁹. Otra característica innegable es la inclusión irrisoria (para los cánones griegos) de la ‘muerte en escena’²⁸⁰ considerada: o bien *ob-scena* o bien reforzatoria del carácter híbrido del género al que la obra pertenece.

²⁷⁶ En algunas versiones del mito de Alceste es Perséfone quien desde el Hades ‘devuelve’ a la esposa al conmoverse por su sacrificio. Véase la entrada *Alceste* en *Op. cit.* GRIMAL, p. 25: “Euripide nous dit que leur union fut un modèle de tendresse conjugale. Au point qu’Alceste consentit à mourir à la place de son mari. Mais, alors qu’elle était déjà morte, Héraclès se précipita aux Enfers, d’où il la ramena, plus belle et plus jeune que jamais. On racontait aussi que Perséphone, touchée du dévouement d’Alceste, l’avait spontanément renvoyée parmi les vivants”.

²⁷⁷ Para una exposición histórica de éste y otros tipos de humor con base en ejemplos sajones modernos, véase ESCARPIT, R. (1962): *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.

²⁷⁸ Desmond Conacher aporta la hipótesis de que desde los primeros versos la obra asume un tono “sarcástico prosatírico”, véase CONACHER, D. (1988): EURIPIDES. *Alcestis*. Wiltshire, Aris & Philips, p.158.

²⁷⁹ Jacqueline de Romilly sostiene que el “género mixto” es usual en el universo y en la producción eurípídea. Con respecto a *Alcestes*: “...si el tema mismo de la obra ilustra el noble sacrificio de la joven muchacha que, de total acuerdo, acepta morir por su marido, este tema no deja un gran margen de nobleza para el propio marido, que acepta tal sacrificio. Y, para dar buena cuenta de la pintura del egoísmo, Eurípides puso cuidado en confrontar a este joven marido con su anciano padre, que se niega rotundamente a admitir el sacrificio. El intercambio de reproches al que se entregan estos dos egoístas pertenece más al terreno de la sátira que al de la tragedia. (...) Si añadimos a tales pasajes el hecho de que la obra incluía una escena, en cuyo curso Heracles festejaba en la casa en duelo, ignorando la reciente desgracia, se entiende que la obra no pueda considerarse, sin dificultades, una verdadera tragedia: en realidad, parece haber ocupado el lugar normalmente reservado, en los certámenes, al drama satírico. La posibilidad de un género así mixto es bastante característico del universo de Eurípides”, en ROMILLY, J. (2011): *La tragedia griega*. Madrid, Gredos, pp. 131-132.

²⁸⁰ Hay lecturas que consideran que esta muerte se ‘representó’ en escena por su carácter *transitorio*.

Por tratar *Alceste* el tema de la catábasis, emprendida a los fines de ir al Hades en busca de una ‘figura’ que es imperioso rescatar, consideramos que su relación con *Citronilles* de Badiou como cuarta pieza es crucial y de mayor relevancia que con *Cíclope*. Nos interesa destacar, en la comparación entre ambas obras, el carácter fantástico de la pieza de Badiou en la que el *Infierno del Teatro* aparece atestado de “monstruos sagrados”, dramaturgos célebres y “dioses de la escena” tal como en *Alceste* reconocemos el importante rol dado a los dioses²⁸¹. En *Alceste* tanto Apolo —ese dios vitalista que logra la sustitución de la persona que debe morir como paga por la hospitalidad recibida— como *Thánatos* son los dioses prologuistas que abren la pieza, encarnan vida y muerte, y, anticipan la posterior puja verbal entre *Thánatos* y Heracles. El semidiós Heracles, por su parte, es un típico personaje presente no sólo en varios dramas de sátiros (*Sileo*, *Busiris* y *Euristeo*), sino además personaje usual en la comediografía, como lo demuestra su participación en *Ranas*²⁸². Si Eurípides opta en *Alceste* por ‘distanciarse’ del drama de sátiros (aun abrevando en sus fuentes) para producir una obra con ‘tono de fábula’, su cometido implica no sólo un efecto de ‘relajación’ respecto del tono trágico, sino también la asunción de nuevas implicancias morales —y por qué no psicológicas— de los personajes.

En Badiou, la cuarta pieza de la tetralogía aún —en una verdadera panoplia de recursos satíricos, paródicos, filosóficos, metateatrales y literarios— aspectos esbozados en las tres piezas que la anteceden —y que desarrollaremos en los próximos dos capítulos— en una mixtura donde lo satírico no está reñido con lo serio.

²⁸¹ Para una visión de conjunto del rol de los dioses en el teatro greco-latino con iluminadores trabajos de María de Fátima de Sousa Silva entre otros estudiosos, véase la reciente SILVA DUARTE, A. & DE AMEIDA CARDOSO, Z. (2013): *A representação dos deuses e do sagrado no teatro greco-latino*. San Pablo, Humanitas.

²⁸² En *Alceste*, el sirviente alude a Heracles en su condición de glotón, rasgo que comparte con los sátiros; véase v. 755.

A modo de ‘culminación’ de la serie²⁸³, en *Citrouilles*, su autor logra enlazar dos propósitos de fuerte imbricación, reforzados por el carácter ‘no realista’ de la pieza: 1) la catábasis en busca del dramaturgo que logre vencer la crisis del teatro; y 2) el ‘problema’ de la identidad de Ahmed, personaje que protagoniza todo el ciclo y que en *Citrouilles* —a modo de pináculo dramático— accede, luego de numerosos obstáculos, a la ‘anagnórisis’ final de su propia condición. Por su parte, la pieza de Badiou ‘comparte’ con *Alceste* las referencias a las ceremonias de iniciación (Coro de Iniciados) u órficas del viaje de ultratumba²⁸⁴ como así también la posibilidad de una “resurrección misterica” en clave política y burlesca²⁸⁵. Nos interesa destacar los usos badiousianos del fantástico —o de qué manera los retoma a partir del modelo aristofánico— como un modo contemporáneo de superar las dinámicas de interpretación puramente lineales que favorecen el ingreso de una perspectiva “diagonal”, para usar la terminología de Badiou.

²⁸³ No podemos indicar lo mismo respecto a la relación entre *Alceste* y la trilogía que la precede; Lesky dice: “Sabemos que *Alceste* figuraba en cuarto lugar en una tetralogía, o sea, que ocupaba aquel lugar que de ordinario correspondía al drama satírico después de tres tragedias. Iba precedida de *Las Cretenses*, con la historia de la rivalidad de dos princesas cretenses, de *Alcmeón en Psofis*, que hemos podido conocer mejor por medio de un papiro florentino (Pap. Soc. It, n° 1302), como drama que narra el destino del matricida y el amor femenino, y del *Télefo*, que, para indignación de los atenienses y de sus comedias, hizo aparecer cubierto de andrajos al rey de los misios. Querer hallar aquí conexiones trilogicas resulta en vano, y comprendemos que la trilogía unitaria no fue la forma adecuada para el gran interés que tenía Eurípides por las personalidades individuales. Sin embargo, el hecho de que a las tres tragedias que se han perdido siguiera el drama *Alceste* en lugar del drama satírico no vamos a aprovecharlo para tratar de descubrir rasgos burlescos en este drama que, a pesar de su final feliz, es una obra seria. Pero sí vamos a relacionar este hecho con la observación de que, entre las 75 obras que como auténticas entraron en la Biblioteca de Alejandría, solamente siete u ocho eran dramas satíricos. Por consiguiente, Eurípides substituyó a menudo el drama satírico por una obra no satírica al final de la tetralogía. La razón de ello reside en que Eurípides carecía de aquella espontánea alegría que tan preciosa nos resulta en Los Rastreadores de Sófocles. Testimonio de ello lo da él mismo mediante su único drama satírico conservado, El Cíclope” Cfr. LESKY; 2001, 167-168.

²⁸⁴ Admeto se lamenta, en un enunciado de carácter desiderativo, de no poseer ni la lengua ni el canto de Orfeo (v. 357).

²⁸⁵ Para una validación del género fantástico desde sus posibilidades humorísticas, véase el trabajo del estudioso canadiense DESMEULES, G. (1997) *La littérature fantastique et le spectre de “l’humour”*. Québec, L’instant même.

En la catábasis general en la que se inscribe *Citrouilles* con el modelo de *Ranas*, observamos la alteración del orden y de las coordenadas usuales que habilitan desde un principio ‘otra lógica’ posible. Toda la zona de pasaje que reconocemos entre la vida y la muerte presentes en *Alceste*, pero también en *Ranas* y en *Citrouilles*, construye planos gnoseológicos que derriban dogmas y traspone el límite de las certezas. Toda la máquina teatral ilusoria emprendida por Eurípides, Aristófanes y —en nuestros días— Badiou insinúa efectos de suspensión de las categorías cognitivas usuales, otorgándoles a esos “escenarios del fantástico” una valencia de poderoso alcance.

3.3. Badiou como comediógrafo. Subespecies dramáticas en el ciclo de Ahmed. Síntesis de las obras previas de la Tetralogía: *Ahmed el subtil*, *Ahmed philosophe* y *Ahmed se fâche*.

Dentro de la producción comediográfica de Badiou, en este apartado esbozaremos una síntesis de las tres piezas que anteceden a *Citrouilles* y propondremos una lectura que reviste las subespecies dramáticas de cada una de las piezas en su creciente articulación hacia la culminación que constituye la cuarta pieza. Para Badiou en el último eslabón del ciclo se despliegan todas las líneas iniciadas en las tres obras previas:

“*Les Citrouilles* sont la construction la plus ambitieuse, la plus déployée de tout le cycle. C’est celle en tout cas que je préfère, mais l’auteur a-t-il seulement le droit de dire Comment il se préfère? C’est comme, fait aux Enfers, le bilan du théâtre du XXème siècle” (TA, 29)

- 1) *Ahmed le subtil*/ Scapin 84²⁸⁶ (1994), farsa en cuatro actos. Primera obra de la tetralogía. Estructura externa: Acto I: 7 escenas; Acto II: 9 escenas y Acto III: 10 escenas.

²⁸⁶ Según sostiene NEVEUX, el subtítulo de la obra alude a un episodio muy recordado en la historia sindical francesa en relación con la fábrica de coches Talbot. El colapso de la

La obra está diseñada con el modelo (*canevas*) molieresco de *Fourberies de Scapin* y parte del proyecto inicial de crear una nueva *Commedia dell'Arte* —en versión contemporánea— que reparta nuevas identidades y ‘máscaras’ a un conjunto de personajes que permitan dar cuenta y reflexionar sobre los debates políticos, filosóficos y morales de nuestro tiempo en clave de comedia²⁸⁷.

En esta primera pieza de la tetralogía hace su aparición el personaje “diagonal” de Ahmed que une y liga todo el ciclo de obras; se trata de un personaje que es modelo de la denuncia y testigo inmejorable —desde su condición de joven argelino enmascarado— de la inmoralidad de una época. Ahmed encarna el ideal político y la utopía moral de Alain Badiou frente a la realidad francesa y mundial de los años ochenta. Actúa con el modelo de la ‘viveza’ de Scapin, pero deviene en *Ahmed el Sutil* —versión libérrima de un Scapin de inicios de los años ochenta— al asumir su ‘sutilidad’ (o la condición sutil de sus acciones y pensamientos) en la doble acepción de la palabra: primero como un personaje delicado, tenue y delgado, capaz de inmiscuirse en situaciones y embrollos, y, en segundo lugar, como heredero de la tradición cómica

representación de los trabajadores produjo la emergencia de las minorías acalladas, sobre todo, de trabajadores inmigrantes, muchos de ellos árabes que, en reclamo de sus derechos, iniciaron acciones de confrontación que fueron consideradas modélicas para futuros enfrentamientos entre Estado, patronos y sindicatos. Para un registro periodístico español de los sucesos, véase: http://elpais.com/diario/1984/01/04/economia/442018812_850215.html. Consultado el 20 /IV/2015.

²⁸⁷ El crítico italiano Giovanni Antonucci, a contramano, considera que se ha exagerado la importancia de la *Commedia dell'Arte* y llama al *Seicento* teatral italiano “el siglo de lo efímero”: “La verità è che, da noi, il Barocco si identifica nel prodigioso sviluppo della messinscena e non della drammaturgia. D'altra parte, è anche necessario sottolineare che i comici dell'Arte, le cui prime compagnie si erano formate alla metà del Cinquecento, si impongono in tutta l'Europa con il loro teatro fondato sull' 'improvvisazione', sulle maschere e sull'estro con il quale le maschere stesse rappresentano sulla scena gli intrecci della commedia colta, a base di travestimenti, amori impossibili, scambi di persona, e così via. Il fenomeno della Commedia dell'Arte, che è stato mittizzato soprattutto all'inizio del Novecento, è sostanzialmente negativo perché reduce il teatro a spettacolo 'effimero', affidato solo all'estro e all'improvvisazione dell'interprete. Certo, nei *canovacci* della Commedia dell'Arte, semplici tracce scritte o soggetti, si esprimevano un'aggressività e una vitalità che rompevano talvolta gli argini creati dalla Controriforma in tutti i settori della vita sociale. Ma non bisogna neppure sopravvalutare, come spesso è stato fatto, questi aspetti trasgressivi”; en ANTONUCCI, G. (1995): *Storia del teatro italiano*. Milano, Newton, pp.37-38.

de matriz italiana –pasada por el filtro de la visión molieresca– en tanto personaje agudo, perspicaz e ingenioso.

Con el correr de las obras la naturaleza del personaje se ‘profundiza’ hasta la *katábasis* de *Citrouilles*, en la cual Ahmed se revela no ya como una actualización de Scapin, sino como Scapin mismo: como el mítico personaje de comedia que atraviesa siglos, lenguas y naciones y encarna –en su ‘fuga hacia adelante’– la voluntad de atravesar, con mirada nueva y despierta, la intrincada ‘realidad’ de los tiempos que corren. Como buena comedia, aspectos endogámicos permiten que el *imbroglio* que liga aspectos políticos con relaciones parentales y amorosas tense las relaciones entre lo público y lo privado. En ese ‘tembladeral’ moral o amoroso en el que se mueve Ahmed, una serie de personajes (muchos de ellos presentes en todo el ciclo) le permitirá ‘revelarse’ como el protagonista de la tetralogía en su conjunto²⁸⁸. Salvo la última obra, todas las piezas son portadoras, ya desde su título, del nombre del personaje protagonista: Ahmed.

Ahmed le subtil inaugura el espacio donde ocurrirán las acciones de todo el ciclo. Sarges-les Corneilles es la ciudad de la *banlieue* parisina (repleta de inmigrantes, de *sans papier*, de entorno fabril y vidas precarizadas) donde se desata la acción y será, en la última obra del ciclo que nos ocupa, el espacio-umbral que permitirá el descenso al Infierno del Teatro. El ciclo se abre con esta pieza que marcará, de manera esencial, el (extendido) tono farsesco de todo el conjunto de cuatro obras. Ahmed se mueve desde la periferia no sólo espacial sino también social e identitaria para desenmascarar la discriminación y el racismo. En su capacidad volátil de *scapare* (Scapin como

²⁸⁸ Ahmed es el personaje y tema conductor de toda la tetralogía. Recordemos que en la tradición griega Esquilo liga los dramas sobre un mismo tema seguido a continuación por un drama de sátiros en las trilogías de *Prometeo*, en la tebana, en la que tiene por protagonistas a las Danaides y en la *Orestía*. Según el lexicógrafo griego Suidas fue Sófocles quien presentó como innovación en los concursos piezas que no estaban ligadas por un eje temático.

modelo), Ahmed se mueve con una docilidad que impresiona entre espacios, ámbitos, personas y situaciones. Acorde a la tradición, en este caso, no es quien escapa de las situaciones sino quien ‘resuelve’ los embrollos colocando el amor por encima de la política y proclamando la utopía de la risa: la más bella de las utopías humanas.

Desde esta primera pieza, Ahmed es el maestro del espacio y del habla, del triunfo sobre las hipocresías sociales y morales de la sociedad contemporánea. Por momentos y como en los grandes ejemplos farsescos que pueblan la tradición molieresca en torno a un ‘carácter’ o personaje central, los demás personajes que comparten la trama parecen, en alguna instancia, encarnar roles que habilitan una serie de experiencias donde se pondrá en juego la experticia ingeniosa y ‘etérea’ de Ahmed, su total lucimiento y justificación dramática. Dignísimo heredero de Scapin, Ahmed representa el ciudadano honesto de la periferia parisina venido desde su África natal.

Con verba lapidaria encarna, a su vez, la vitalidad de la lengua francesa y la voluntad e inteligencia de las clases desfavorecidas en su capacidad ‘inquieta’ por vencer los prejuicios y las falacias de todos los días. Ahmed, como criado o ingenioso y altísimo valet de significación ‘social’, asume la composición de tantos eternos personajes del teatro universal que dan ayuda a sus señores, amos o patrones –y también en este caso especialmente compañeros o camaradas– en circunstancias ligadas al orden del amor o de la política.

En su diseño estructural de filiación farsesca, *Ahmed le subtil* se constituye en un modelo de comedia contemporánea de resortes clásicos: “Ahmed le subtil est une comédie d'intrigue, avec tous les ressorts usuels du genre: les jeunes contre les vieux, les opprimés contre les notables, les déguisements, les mensonges, les *quiproquos* et les reconnaissances, les retournements et les violences.” (TA, 29) Ahmed, que en algún sentido es más una idea que un personaje, desde la primera obra del ciclo desmonta

preconceptos y desarticula situaciones que la farsa habilita en su privilegiada figura de ‘encubrimiento y mostración’. Ahmed desenmascara situaciones, ya sea para cortar el nudo de las prohibiciones parentales que torturan a los jóvenes amantes como en la comedia clásica, para ofrecer –en otra instancia más moderna o actual del ciclo– un curso rápido de filosofía para ‘niños’, o para protagonizar, en la apoteosis final de la tetralogía, un descenso que permita un alumbramiento histórico y cívico del teatro entendido como obligación de Estado.

La forma en que Ahmed desarticula las impericias del lenguaje cargado de clisés y lugares comunes (o ironías que encubren y no dejan ver la realidad) es un modo de *maîtriser le réel*. Badiou sostiene a través de la creación de este personaje que si Scapin ‘existiese’ hoy estaría plenamente encarnado por tantos jóvenes argelinos de nombre Ahmed que habitan la *banlieue*. En una trama atravesada por el racismo, el desempleo y un feroz cierre de campaña electoral como instancia democrática de alta fabulación, en el doble enlace entre el enredo amoroso y el enredo político, *Ahmed le subtil* es también una sátira contra el racismo que, con funcionalidad de farsa, se vuelve un “ejercicio de estilo” inicial de la reescritura de la tradición teatral que Badiou ha querido emprender en la escritura programada de todo el ciclo.

Si bien la acción-marco se desarrolla en la ciudad del conurbano (Sarges-les-Corneilles), la acción ocurre específicamente en torno de la planta fabril Capitou-Nuclée, epicentro en torno al cual se mueve la vida de los habitantes de la pequeña localidad. Si bien Ahmed protagoniza como personaje catalizador el enredo de la trama, ésta parte del personaje de Antonio, joven obrero enamorado de Fenda, joven obrera de color y “sin papeles”, que teme ser expulsada en cualquier momento por el personaje de Monsieur (Albert) Moustache, capataz de la fábrica y además padre de Antonio. Ahmed, a modo de un verdadero ‘Scapin de los tiempos

modernos’, deberá impedir esta acción con la tensión amorosa, económica y parental. A su vez, Ahmed deberá proteger a Alexandre, aprendiz de terrorista perteneciente al grupo de choque *Passion oblique* (léase aquí la sutil división entre el personaje diagonal de Ahmed y los personajes terroristas oblicuos), a su compañera Sabine Lanterne y a Camille, ‘pandillera’, que en conjunto encarnan el horror a los ojos de los representantes de la esfera política municipal de Sarges-les-Corneilles. Por su parte, ya en el estricto marco cerrado de la política local, otro grupo de tres personajes, dos de ellos presentes en la última obra del ciclo que nos ocupa, está conformado por Madame Pompestan, diputada del Partido Republicano para la Integración y la Recuperación de Francia (*Parti Républicain pour le Rassemblement et le Redressement de la France/Le Pé-RRR-Fe*), el síndico Rhubarbe en representación de la *Cé-té-té-té-té*²⁸⁹ y Lanterne, intendente comunista.

Ahmed deberá recurrir a múltiples estratagemas para atravesar el entretejido de los intereses individuales, el choque cultural entre los personajes y sus modos de pensar y de ser, la cruda lucha generacional de ideas y el cruce agonístico de opiniones diversas. En su afán por reinventar una utopía amorosa en contra del racismo, *Ahmed le subtil* construye un ficticio espacio emblemático en contra de la discriminación y con claras muestras de ‘empoderamiento’ de los desposeídos. Ahmed opera a través de la risa como un medio salvífico para echar por tierra la virulencia de la vida contemporánea de tantos hombres y mujeres jóvenes. A modo de “farsa utópica o libertaria” con estructura de comedia de intriga, esta primera obra del ciclo adelanta las posibilidades que serán exploradas en los otros tres episodios del ciclo donde veremos reaparecer situaciones, personajes y también una multiplicidad constante de recursos cómicos como el *quiproquo*, la *bastonnade* molieresca heredera de la farsa medieval o efectos dramáticos peripatéticos.

²⁸⁹ Forma paródica de las siglas de la Confederación General del Trabajo en Francia.

2) *Ahmed philosophe (1995)*, veintidós pequeñas piezas para los más chicos y para los otros. Segunda obra de la tetralogía. La obra está estructura en veintidós escenas con los siguientes títulos:

1. La nada
2. El acontecimiento
3. El lenguaje
4. El lugar
5. La causa y el efecto
6. La política
7. Lo múltiple
8. El azar
9. La poesía
10. El sujeto (1)
11. Lo grande y lo pequeño
12. El infinito
13. El tiempo
14. La verdad (1)
15. La nación
16. La muerte
17. El sujeto (2)
18. La moral
19. La sociedad
20. Dios
21. La verdad (2)
22. La filosofía

En el caso de este segundo eslabón del ciclo, Ahmed participa en cada una de las escenas de carácter filosófico-teatral a la manera de los diálogos socráticos: Ahmed es

el bufón-filósofo que activa la capacidad de razonamiento entre un tono jocoso que tiene por novedad no anular jamás la vivacidad esencial del pensamiento.

Abmed philosophe es parte de un ejercicio de aproximación de fuertes temas filosóficos al “común de la gente”, tomando desde el subtítulo como destinatarios ejemplares a los niños y jóvenes, pero trasladando ese deseo, en verdad, a un público masivo²⁹⁰.

Badiou declara:

“Je ne crois pas du tout qu’il faille un théâtre réservé aux enfants. Au contraire. Je dirai volontiers que les enfants sont la partie du public de théâtre la plus exigeante, la plus lucide, la plus désireuse qu’on la respecte, qu’on s’adresse à elle sans paternalisme, sans démagogie. (...) Si j’ai écrit *Abmed philosophe* pour les enfants, c’est que je pensais qu’au gai savoir de ce genre de « philosophie » ne pouvait convenir qu’un théâtre élémentaire (au sens des éléments, l’air, le feu, l’eau), un théâtre pur” (TA, 25-26)

Se trata de un engarce de escenas o monólogos que tienen como protagonista a Ahmed, que encarna una vez la verdad dramática a la manera de un ‘Scapin de los tiempos modernos’, de un Arlequín o de un Brighella. A través de la máscara como recurso, Ahmed atraviesa la valencia dramática de ciertas verdades reveladas desde el ocultamiento del propio ser²⁹¹, recuperando a su vez de este modo usos de la máscara en sociedades primitivas a modo de rito de iniciación de saberes ancestrales.

²⁹⁰ “¿Y por qué no dirigirnos directamente a los niños, que, a diferencia de los críticos, nos sostenían con vigor y comprendían todo, se reían de todo, incluso de las alusiones políticas que ya tenían diez años, que eran más viejas que ellos (recuerdo que, escrita en 1984, *Abmed le subtil* fue representada en 1994)? Y dado que yo era filósofo, ¿por qué Ahmed, cuya ciencia de los lenguajes es ilimitada, no les daría lecciones de filosofía? Esa fue la primera intuición de lo que debía convertirse, al año siguiente, en *Abmed philosophe*” (ADC, 160).

²⁹¹ “El filósofo sería quien, determinando todo, jamás habla en nombre propio. La filosofía sustrae su lugar de enunciación. Es sintomático lo que Badiou dice en su teatro, donde se halla un filósofo doblemente enmascarado –detrás de la dramaturgia y detrás del personaje al que le da voz. El protagonista de *Abmed, philosophe*, es un filósofo del que Badiou se distancia. Sin embargo, la ficción hace síntoma, pues la primera pieza (*La nada*) anuncia: ‘¿Qué miran? No hay nada aquí. Yo, Ahmed, no soy absolutamente nada. Superlativamente nada. Y me encanta decirles que mirar la nada es casi lo mismo que nada mirar. Observen un poco cómo es que soy nada’. Aquí Badiou quiere y no quiere hacer notar que el filósofo se esconde para hablar como un inconsciente, como un dios, y lograr de ese modo que su palabra sea oída desde todos lados y desde ninguno en particular, dotándola de un sentido total. Casi tan enigmático como el hecho de que el último acto –en una simetría que esconde la

Es el propio Alain Badiou quien en el prefacio a la tetralogía expone su propósito en torno a *Ahmed philosophe*:

“Dans *Ahmed philosophe*, la philosophie explicite est une philosophie de pacotille, elle est un matériau pour le jeu, celui d’Ahmed comme celui des autres protagonistes. Elle est un registre du langage, un de plus, à la disposition de la souveraineté du personnage diagonal. Les notions elles-mêmes, qui donnent leur titre aux saynètes (le rien, l’infini, la nation, le hasard, la mort, le multiple, le sujet, etc.) servent à désigner une situation théâtrale prélevée le plus souvent sur des expressions toutes faites du langage ordinaire (...) D’abord parce qu’au passage, pris dans la dynamique théâtrale, le discours se fait tout de même entendre, et qu’on peut jouir de sa virtuosité, de sa victoire. Ensuite et surtout, parce que chaque situation scénique nous montre que penser la situation, et la penser vite, dans un langage dominé, est une source inépuisable de gaieté et de puissance, même et surtout quand on est dans des rapports sociaux écrasants et sinistres”. (TA; 24-25)

Badiou explora problemas de nuestro mundo real en esta serie de escenas con lenguaje incisivo, adecuando el registro a una escucha ‘no especializada’. Es Ahmed quien encarna aquí la voz del filósofo en su capacidad de elucidar para ‘el bien de la tribu’ problemas centrales de la existencia; y es también él quien fuerza, de alguna manera, las situaciones para hacer vislumbrar verdades a partir del ejercicio del diálogo.

Hacen su reingreso algunos personajes ya presentes en la primera obra, pero la estructura episódica (o rapsódica) de breves escenas remite a una funcionalidad corta y fulgurante que tranquilamente podemos asociar a la inmediatez y velocidad de la farsa con validez filosófica. La subespecie genérica de esta segunda pieza del ciclo correspondería, postulamos, a una ‘farsa filosófica contemporánea para público en general’. De esta forma es Ahmed, como *alter ego*, quien anima en escena la indagación sobre la nada, el infinito, la moral, la poesía, el sujeto, la nación, o nociones más

identificación con el primero— se llama *La filosofía* y comienza diciendo: ‘Con todo lo que les he dicho, con todo lo que no les he dicho, y que es al menos tan importante (...)’. Badiou sabe que lo silenciado es tanto o más importante que lo dicho. Su propia concepción de verdad lo recuerda”; en GARCIA PONZO, Leandro, *Badiou. Una introducción*, Buenos Aires, Quadrata, 2011, pp. 87-88.

cercanas al ideario del autor filósofo: como la noción de lo múltiple o del acontecimiento.

También en este caso la lengua virtuosa de Ahmed (“Je suis le maître de la langue française”/ TA; 2004, 176) apela a una densidad dialogada en cada una de las cortas escenas, donde parece encarnar el genio verbal de la lengua gala puesta al servicio de la escenificación de temas centrales.

Ahmed ‘oculta y muestra’ un verdadero fin didáctico; en estas cortas teatralizaciones pretende vencer el lugar común en torno a la dificultad de acceso a esas verdades y al lenguaje filosófico en sí. Es en esta pieza acaso en la que Ahmed, en una instancia superadora del *imbroglio* farsesco, en estas formas cortas e iterativas de debate y representación filosófica, deviene héroe dramático, al tomar para sí el riesgo de vencer el lugar común y las interpretaciones dominantes para desmontar, mediante una operación lúdica, múltiples lógicas anquilosadas.

Ahmed se sirve de las situaciones de base para comprometerse en un diálogo sesudo pero ágil. La lógica cómica deudora de la farsa corta o del *sketch* se refuerza de manera identitaria en esa máscara que vuelve a Ahmed –enfrentado a situaciones y temas a debatir– ‘muchos’ y a la vez ‘ninguno’ (Pirandello). A su vez, el rol del espectador es crucial, ya que establece una suerte de diálogo en segundo grado que refuerza y duplica el diálogo filosófico representado. Ahmed ‘enseña’, en estas obras, de qué manera a través del procedimiento farsesco el filósofo-dramaturgo logra desmitificar cuestiones filosóficas. La dinámica de la obra está dada por escenas que pueden ser: o bien monólogos de Ahmed mechados por improvisaciones que la didascalia comunica, o bien escenas dialogadas de Ahmed con distintos personajes que ya se dieron a conocer en la primera obra del ciclo, a saber: Fenda, Moustache,

Rhubarbe y la diputada Mme. Pompestan. Respecto de las dinámicas y enlace de las escenas Badiou declara:

“Esta voluntad de un teatro ‘puro’ presidió la elección de las formas en *Ahmed philosophe*. Escenas muy breves, que obligan a concentrar en algunas páginas la totalidad de una situación teatral. Nunca más de dos personajes, lo que lleva a la teatralidad a su verdadero fondo: el soliloquio o el conflicto. Uso sistemático de los arquetipos de la farsa: el engaño, el disfraz, los bastonazos, las persecuciones, las funciones naturales (mear, tirarse pedos, coger [*baiser*], meterse los dedos en la nariz...), la parodia... Una lengua a la vez concisa y poética que acepta los juegos de palabras, las aproximaciones, las injurias, pero también las imágenes, las evocaciones, y asimismo los conceptos, los discursos oscuros, las ‘demostraciones’ del tipo de las de Molière (Sganarelle intentando probarle a Don Juan la existencia de Dios). Las improvisaciones, tanto verbales como gestuales. Una suerte de limpidez rápida, colorida, que es el juego de una gravedad segunda, ligada al hecho de que nada está prohibido, nada está convenido por anticipación, de tal suerte que lo real del mundo es acarreado por la ficción en sus intervalos, en sus sombras secretas, cuando todo, justamente, está a plena luz” (ADC, 167).

A continuación destacaremos brevemente algunas de las escenas más concomitantes con el desarrollo posterior de la tetralogía o con el *constructo* teórico de Badiou: en la escena de exordio, el texto aparece mechado por improvisaciones de acción (no verbal) que interrumpen las palabras del personaje; cada una de estas improvisaciones puede tener un tema relacionado con el título de cada episodio y responde a un trabajo por fuera del orden del *lógos*, donde el actor que encarna a Ahmed improvisa sobre distintos motivos expuestos o expresados en la didascalía. Este procedimiento ocurrirá en distintas escenas a lo largo de la obra; destacamos la presencia entonces de la palabra, pero también de la improvisación no verbal y el lugar singular que Badiou le otorga en esta serie de escenas filosóficas.

1. En la escena 2, que lleva por título una de las cuestiones centrales del sistema filosófico de Badiou (*El acontecimiento*), son cuatro las improvisaciones con tema *l'attente* que nos remite directamente a la importancia de Beckett y su “teatro de la espera”, centrales para el desarrollo de la noción de acontecimiento.

2. En la escena 4, Ahmed aparece sentado en el público para debatir sobre la cuestión del lugar y relativizar las nociones ‘de allá y de acá’ en relación el tema colonial y la inmigración; la rotura de la cuarta pared y la mezcla de público y ‘actantes’ parece atravesar así parte de este conjunto de escenas a modo de ejercicio dramático de filosofía.
3. La escena 6 que lleva por título *La política* anticipa las discusiones –o pequeños *agones*– que sostendrá Ahmed junto a Mme. Pompestan durante todo el ciclo y de manera notable en *Citrouilles*.
4. En la escena 8, para caracterizar la noción de ‘azar’, en tres ocasiones caerá sobre la cabeza del personaje de Moustache una maceta; cada uno de los golpes (de cómico efecto) generará las palabras de Ahmed en torno a la cuestión de la casualidad, con ecos evidentes de la teoría mallarmeana.
5. En la escena 9 cuyo título es *La poesía*, Ahmed recita las últimas dos estrofas del poema de Charles Baudelaire (1821-1867) *Le vin des chiffonniers*. Este poema, anterior a 1848, que integra *Les fleurs du mal* (1857) representa a un personaje legendario del viejo Paris, encarnación del pueblo en su existencia precaria y, a su vez y de manera esencial, la figura del poeta.
6. En relación a la escena cuyo título es *El sujeto (1)*, Ahmed cita la frase latina atribuida a Descartes (1596-1650) *Larvatus prodeō*²⁹² y debate sobre el problema de la máscara.
7. La escena 13 es, de todas, la que más se asemeja a un diálogo filosófico en torno al problema del tiempo entre el personaje femenino de Fenda y el propio Ahmed.
8. En la escena 18, cerca del final, Badiou colocará, en la boca del personaje de Rhubarbe, un listado de los males del mundo actual donde son fácilmente

²⁹² Literalmente: ‘me paseo enmascarado’. En la versión francesa: *Je m’avance masqué*.

reconocibles muchas de las cuestiones que ha debatido el propio Badiou y que lo han visto intervenir por fuera de su aparato crítico-teórico en distintas publicaciones a nivel mundial.

9. La escena 21, dedicada a la verdad, implicará una suerte de juego teatral (o teatro de la verdad) donde, una vez más, la actuación entra en una dinámica metateatral y autorreflexiva en relación a su propia praxis.

Este conjunto de episodios escénicos breves se clausura tanto con una definición minuciosa de la filosofía a cargo de Rhubarbe como también, en boca de Ahmed, de las cuatro verdades recurrentes que componen el ideario filosófico de Badiou:

“AHMED: La philosophie, chers élèves, est exactement ceci: une pensée dont tout le contenu réel est la pensée elle-même. Ou plutôt les pensées. Car il y a des pensées très différentes les unes des autres. Il y a de la pensée dans les mathématiques, il y en a dans la poésie, il y en a dans l'amour, il y en a dans la politique quand elle existe, ce qui n'est pas très fréquent. Et la philosophie, c'est quand la pensée accepte de faire face à toutes ces pensées différentes. La pensée faisant face aux diverses pensées. Voilà la philosophie”.
(AP, 295)

- 3) *Ahmed se fâche* (1995), comedia en cuatro movimientos. Tercera obra de la tetralogía. La obra está estructurada en cuatro movimientos, sin división interna de escenas.

Ahmed se fâche es una ‘declaración teatral’ en la que Ahmed juzga el mundo actual²⁹³.

Badiou asume la forma comedia dividida en cuatro movimientos, aludiendo a una estructura más musical y de mayor alcance que la situación farsesca y el conjunto de breves escenas de las dos primeras obras de la tetralogía respectivamente: la comedia

²⁹³ “¿Por qué no hacer monologar a Ahmed, furioso, contra los críticos que no habían sabido ver su novedad literaria y escénica? Esa fue la primera idea de *Ahmed se fâche*” (ADC, 160).

de intrigas en clave de farsa utópica o libertaria de la primera obra del ciclo y la farsa filosófica contemporánea para público en general de la segunda obra del ciclo. Badiou declara;

“*Ahmed se fâche* est une pièce déjà plus méditative et nocturne. Elle mélange un bric-à-brac un peu surréaliste (il y a l’homme-araignée, Athéna, la parodie de Roméo et Juliette, le monologue lyrique des pompiers, la doublure d’Ahmed), des thèmes d’actualité encore aujourd’hui très provocateurs (qu’est-ce qu’un Arabe?), et un filon mélancolique autour du couple d’Ahmed et de Camille. C’est une pièce sans autre sujet que la poésie dispersée des figures qu’elle agence” (TA, 29)

En esta tercera obra, sólo Ahmed se repite como personaje presente en las otras piezas, pero es de destacar que en esta obra hacen irrupción los personajes metateatrales por excelencia como Reemplazo (*La doublure* de Ahmed), el crítico (*Le critique*) y el espectador (*Le Spectateur*). Ya en la didascalia inicial, Badiou deja sentada la necesidad de ligar esta obra con las precedentes al solicitar el decorado se asemeje a la primera pieza *Ahmed le subtil*. Este ‘arranque’ pone de manifiesto la necesidad cohesiva del ciclo en su conjunto.

En el primer movimiento, la obra instala el conflicto entre Ahmed como actor titular y Reemplazo, que tendrá un nuevo episodio de confrontación en *Citrouilles*. Los cruces y las acusaciones mutuas entre el rol de actor principal y su reemplazo, ambos enmascarados y reclamándole uno al otro la validez y la pertinencia de su arte (y ‘accionar’), aparecen mediados por intervenciones del espectador y del crítico (en el personaje de Pierre Bétilarion) como testigos, mediadores o como elementos de fogueo que acrecientan la tensión entre los contendientes. El Reemplazo reclama, sin más, la universalidad de las máscaras y roles que no pertenecerían a un actor determinado sino que son, en un sentido proletario, propiedad del pueblo; es el Reemplazo quien evoca que el poeta escribe, en definitiva, para una infinita sucesión de actores y no para uno personalmente. Ante estos planteos, será Ahmed quien

reivindique que no es él el personaje titular sino la encarnación de una multiplicidad, de un ejército de muchos Ahmeds reales esparcidos por el mundo que asumen la voz actoral²⁹⁴. Desde el punto de vista metafórico, nociones como “cadáver teatral” o “crimen teatral” y un clima que nos acerca al Infierno teatral de la última pieza están más que presentes, pero, una vez más, y ya enfrentado no sólo a su Reemplazo sino también al crítico, Ahmed rechazará la relación entre teatro y muerte invocando la vitalidad de su arte y del teatro (“Le théâtre est un avis sur la vie”).

Por otra parte y ya en el plano temático que adelanta las cuestiones del rol de Estado en relación a las prácticas teatrales, será el espectador quien reclame un teatro que no ‘gaste’ el erario público en la paga de “energúmenos”; la “voz” —por momentos contradictoria en el tenor de su exigencia— del espectador reclama que el teatro llegue a la *banlieue* pobre y olvidada de las grandes capitales, en sintonía con los postulados de Badiou. Ahmed ‘asume’ en esta pieza que no es sólo la máscara el atributo que lo define, sino —en relación con la figura del enojo a la que alude el título de la pieza— también el *bâton* o la *bastonnade*: “Il y a des moments où pour le masque la discussion n’est pas de mise. Il y a des sujets sur lesquels Ahmed qui se fâche n’est pas d’humeur à en passer par la liberté humanitaire des opinions”. Este Ahmed que se enoja puede ser considerado un tercer avatar que clausura, luego del *Ahmed sutil* y del *Ahmed filósofo*, este conjunto previo hacia la *katábasis* final de *Citrouilles*.

A lo largo de todo el segundo movimiento en la voz de Ahmed resonarán varios de los apogemas claves de la teoría de Badiou. La lógica dramática de todo este movimiento parece plasmar de manera teatral nociones que son parte de las

²⁹⁴ Pueden analizarse los efectos metateatrales en tono a la figura del crítico en esta pieza de la tetralogía; véase SCHMITZ, S. (2015): *Metatheater im zeitgenössischen französischen Drama*, Tübingen, Francke Verlag, pp.301-307.

postulaciones de Badiou como “El teatro piensa”, “La idea-teatro” o la importancia de la improvisación, de la máscara o de la comedia como forma teatral privilegiada.

El tercer movimiento, con un Ahmed en el clímax de su carácter, la comedia volverá sobre el debate en torno a cuestiones políticas y de qué manera el teatro puede contribuir a educar al ciudadano espectador. La política será vista y descrita como la representación de baratas “simulaciones” que, a modo de “comunidad aparente”, no hará otra cosa que bastardear al Teatro al abusar en su mostración comunicacional y partidista múltiples efectos y procedimientos teatrales (trucos, embrollos, tretas, confusiones, malentendidos, travestismos, etc.) que provocan, en su vileza, el hundimiento del ‘pueblo’.

El cuarto y último movimiento se vuelve una declaración liminar sobre la identidad de Ahmed que será crucial en la cuarta pieza bajo el modelo —y las preocupaciones identitarias— de Dioniso: Ahmed se proclamará con ribetes existenciales y ecos del “to be or not to be” shakespereano:

AHMED: Qui suis-je? Xanthias ou Scapin? Sganarelle et Arlequin? Figaro? Je suis Ahmed. Et vous croyez que je vais mourir? Jamais ici, en tout cas... Car je suis, ici, le corps immortel des vérités successives. Ahmed, seul, en ce monde, est du bois (*Il montre son masque*) dont se font les mensonges de la vérité. Ahmed est monté sur la scène, il n’en redescendra plus! Le théâtre, avec Ahmed, éternellement aura lieu. Si ce n’est pas dans le palais, dans les camps. Si ce n’est pas dans les camps, dans les champs. Et si ce n’est pas dans les champs, aux Enfers! Eternité en Ahmed de Xanthias... et de Scapin... et de Arlequin... (*Tout ceci avec des improvisations sur les figures canoniques de la comédie*). Eternité de Ahmed, actif descendant de tous les masques, de tous les corps sacrés. Je suis là! Comme Ahmed dans les villes, définitivement je suis là! Aucune tyrannie, aucun désert, aucune obsession des équilibres monétaires ne viendront à bout de Ahmed! Eternité de la présence! Eternité du jeu! Vive le théâtre! (TA, 374-375)

Consideramos que esta pieza, por su carácter y tono más musical y plástico en la proposición y resolución de situaciones, no responde ya a la dinámica farsesca de

las dos primeras obras del ciclo sino que presenta, por su estructuración y estilo, una ‘comedia político-metateatral’.

Capítulo 4

- 4.1 Metáfora teatral y modelo fitomórfico de los cinco árboles. De *Ranas* a la referencia vegetal de *Citrouilles*: la falsa parábasis.
- 4.2 Formas de la reescritura: análisis contrastivo de la estructura de *Ranas* y de *Citrouilles*.
- 4.3 Ahmed como “personaje diagonal”. La poética de la máscara: entre Dioniso y Scapin.
- 4.4 El Coro: funciones y características. Coro de obreros, calabazas y gigantes de la montaña: su relación con los coros de *Ranas*. Los *iniciados* al misterio del teatro.
- 4.5 El Scapin de Badiou: entre Molière y Claudel.

- 4.1 Metáfora teatral y modelo fitomórfico de los cinco árboles. De *Ranas* a la referencia vegetal de *Citrouilles*: la falsa parábasis.

En *Elogio del teatro*, Alain Badiou profundiza su reflexión sobre el arte teatral no solo haciendo hincapié en la singular tensión entre la trascendencia y la inmanencia de la idea que define el arte teatral, sino en la vindicación de su especificidad

poniendo al teatro en contraste con otras disciplinas artísticas. En principio, en su doble faceta, la ‘idea’ se vuelve ‘trascendente’ en tanto se manifiesta como superadora o “superior a nosotros mismos” e ‘inmanente’ en tanto no existe sino cuando está representada “o activada en un cuerpo”, pero Badiou repara en que la “composibilidad teatral” (que le otorga representación a esa idea) implica también distinciones que la desgajan —o deberían desacoplarla, de manera notable— de otras artes como el cine y la danza. El cine²⁹⁵, por ejemplo, es —para el filósofo— un arte eminentemente melancólico donde sólo se asiste a la “huella de la idea” y no a su representación, y, la danza²⁹⁶ es ‘autosuficiente a sí misma’, en tanto que “alegoría de la inmanencia” entendida como “celebración de los recursos del cuerpo”: Badiou sostiene que “la danza es la representación de lo que es capaz el cuerpo sin hacer mención a la idea” (ET, 66)²⁹⁷. Por ende, la encarnación de la idea que separa al “drama” de otras artes aspira a un “ideal teatral” que postula que el teatro jamás debería dejarse absorber por ninguna otra expresión. Planteado esto, sin embargo, la base enteramente híbrida del teatro, como arte impuro, no es sólo el producto de esa vacilación entre las tentaciones que emanan de estos polos representados y aunados por “la inmanencia del cuerpo” y por “la trascendencia de la imagen”²⁹⁸ sino por un elemento de ambiguo estatuto: el texto.

²⁹⁵ Véase LEVY, D. (2010): “Badiou, l’art et le cinéma”, *Revue Appareil* n° 6, 11-14.

²⁹⁶ “La danza es la única de las artes constreñida al espacio. En particular, no es el caso del teatro. La danza es, como he afirmado, el acontecimiento antes de la nominación. El teatro no es, por el contrario, sino la consecuencia de una nominación representada. A partir del momento en el que hay un texto, una vez que el nombre ha sido dado, la exigencia es la del tiempo, no la del espacio. Cualquiera que lea detrás de una mesa puede hacer teatro. Ciertamente, se le puede agregar además una escena, un decorado, pero todo eso no es esencial según Mallarmé. El espacio no es una obligación intrínseca del teatro. La danza, en cambio, integra el espacio en su esencia. Es la única figura del pensamiento que lo hace. De manera que se podría afirmar que la danza simboliza la espacialización del pensamiento” (PMI, 112).

²⁹⁷ En este punto, el filósofo francés retoma el conocido apotegma spinoziano: “No sabemos de qué es capaz un cuerpo”.

²⁹⁸ Badiou llamará “diabólicas saturnales” a aquellas representaciones que agobian al espectador.

En una primera instancia, el texto es no es sólo el “soporte necesario” (incluso si existen espectáculos sin texto²⁹⁹) y el indicador del orden simbólico (“al que el teatro se aferra”; al permanecer, en cierto sentido, en la “retaguardia simbólica” que todo texto representa) sino —también y especialmente— el garante de su ‘no asimilación’ ni por la danza ni por el cine, artes que deben conservar su propia independencia. Al postular estos principios sobre el texto teatral³⁰⁰ —elemento siempre en estado de “latencia” o “suspendido”, según la teórica badiouiana, y que sólo estaría ‘completo’ en su representación³⁰¹—, Badiou no adhiere a ningún tipo de “fetichización” o “textocentrismo” sino más bien a la perduración del texto como “tesoro simbólico” y a una función esencial: ser el fusible de “las inevitables negociaciones” entre el cuerpo danzante y la imagería espectacular. Una representación cívico-teatral efectiva no sería otra cosa que la resultante de una negociación exitosa “entre lo simbólico del texto, lo real de los cuerpos y la imagería” (ET, 59):

²⁹⁹ Para una lectura sobre la problemática del texto en el teatro actual en función de la noción de *performance*, véase DANAN, J. (2016): *Entre el teatro y la performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Artes del Sur.

³⁰⁰ En la cuarta proposición teatral, Badiou postula: “La idea-teatro está incompleta, en el texto o el poema, pues en ellos se mantiene una especie de eternidad. Pero, justamente, la idea-teatro, mientras solo tiene una forma eterna, *no es todavía* ella misma. La idea-teatro solo surge en el tiempo (breve) de la representación. El arte del teatro es sin duda el único que debe completar una eternidad con lo que le falta de instantaneidad” (QPT, 103). Por su parte, en otros escritos, Badiou piensa el texto como abierto o virtual: “Un texto de teatro, como dije, es abierto, virtual. Debe soportar una infinidad de interpretaciones y exponer la eternidad a composiciones temporales muy diversas. Por eso los grandes textos de teatro son tan excepcionales y, al mismo tiempo, tan universales. Se puede representar Molière en Bagdad, en Bombay, en Ouagadougou. Un texto que soporta su exposición a encuentros tan multiformes debe estar dotado de una potente *simplicidad*. Hay en el texto de teatro, combinados con una poética original e intensa, algo de típico, una fuerza de estilización que es el colmo de la virtuosidad, una proximidad genial a la humanidad genérica” (TF, 127).

³⁰¹ Badiou se expide sobre el texto teatral en las siguientes rapsodias: XLII “El acontecimiento (la representación) califica retroactivamente el texto cuya existencia escrita lo anticipaba sin embargo. Un texto *será* de teatro si *ha sido* representado (*joué*). Por tanto: el texto de teatro sólo existe en futuro anterior. Su cualidad está suspendida”, XLIV: “La estructura del texto de teatro, como la del texto político, es el no-todo. (...) Todo texto de teatro se encuentra así en latencia de sí mismo. Yace en lo inacabado de su sentido. Toda representación lo resucita y lo consume”, y, XLV: “Tiene que haber, por tanto, una cierta imperfección intrínseca del texto de teatro, una porosidad, una plasticidad. Algo simple, muy simple, para articular el todo de un mundo. Evidencia de que la fuerza universal de Molière está también en el insondable equívoco, en el inacabamiento simplificado de los personajes y de las situaciones. De hecho la representación debe poder ser un algo-más, como la aplicación de una directriz política debe poder ser creadora” (RT; 61-63).

su modelo —por su capacidad sorprendente de negociar “cuerpos y lenguajes”— es, de manera recurrente, de matriz molieresca:

“Un autor como Molière maneja con igual soltura los bastonazos que un ayuda de cámara les asesta a unos viejos tacaños que las sutilezas del alejandrino elegíaco con el que un amante melancólico se queja por su amada. Por mucho que Boileau afirmara que “en esa bolsa ridícula en que se mete” no reconocía a “el autor del *Misántropo*”, lo cierto es que la grandeza de Molière consistía precisamente en mezclar la energía corporal y verbal de la farsa con la expresión textual refinada de las pasiones y las decisiones. Por lo demás, en Molière hallamos, en lo referente al cuerpo, no solo la presencia efectiva y real del actor que él mismo era, sino algunos de esos compromisos con la danza que marcaron las etapas de la historia del teatro: Molière colaboraba con Lully y los coreógrafos, y la danza, como relación visible entre la música y los cuerpos, estaba dentro del espectáculo teatral. Toda una vertiente del teatro “de texto” más grande, y esto desde la tragedia griega, está orientada hacia una disciplina del cuerpo que se da en estado puro en la danza” (ET, 54)

Acorde a una suerte de *síntesis* histórica entre la experiencia antigua (Aristófanes), clásica (Molière) y moderna y/o contemporánea (Pirandello, Claudel y Brecht) del cual *Citrouilles* es, a nuestro parecer, su expresión última y más acabada, Badiou postula que el teatro debería tender a “una suerte de purificación” (‘auto’-catarsis) de su propia esencia. En ese sentido, el teatro —de manera permanente— debe repensar sus vínculos demasiado visibles no sólo con la danza y la imagen sino también con la música (nuevo elemento que el teórico agrega), con quienes ha creado relaciones paradójicas y no exentas de tensión ya existentes desde los orígenes mismos del teatro: “en el teatro antiguo había máscaras, vestuarios, decorados, efectos de máquina, por lo tanto, una imaginería espectacular” (ET, 55).

Badiou sostiene: “Insisto en que se mantenga el *entre*, que significa que el teatro está relacionado con ambos —danza-música e imagen-texto—, pero que no se confunda con ninguno de los dos” (ET, 55). Esta declaración no implica una desestimación tajante de la experimentación teatral —“siempre necesaria”—, sino

más bien la advertencia sobre las tentaciones referidas a “la supresión inmediata de todas las formas de representación teatral” o a la promoción exclusiva de un “teatro sin teatro” (ET, 25). El dramaturgo — como ya hemos expuesto— exhuma y retoma la noción mallarmeana de teatro como “arte completo” que —entre la imagen, la danza, la música y otras artes— “resuelve” el doble juego de “la inmanencia y la trascendencia *en lo inmediato*” como forma especular del acontecimiento.

Dos sensaciones de confusión en torno a la problemática teatral y su “encarnación de la idea” abruman, sin embargo, al filósofo-dramaturgo — obsesionado tanto por la *diagnosis* de la situación como por la proposición de una repuesta superadora de la crisis—: por un lado, el sentimiento de que la idea está ausente de los escenarios, ha empezado a faltar o “es posible ahorrárnosla” (no hay reconciliación entre inmanencia y trascendencia), y, por el otro, la falacia insistente de entender como ‘idea teatral’ aquello que sólo representa la “proyección de figuras de interés” (para Badiou el teatro actual vive de “intereses”, pero no de ideas).

La solución tendría también una doble valencia que parece ejemplificada de manera impar en *Citrouilles*: si por un lado la “salida” de la confusión es ‘mostrándola’ —como hizo a su parecer, de manera ejemplar, la tríada modernista de Claudel, Brecht y Pirandello—, en su ideal cívico y metateatral —de matriz aristofánica, molieresca y mallarmeana— el teatro debe ser el espacio:

“...de identificaciones imaginarias y reticencias simbólicas que va a conseguir que usted salga de ahí —si el teatro tuvo realmente lugar en el escenario— un poco meditativo, preguntándose qué fue lo que comprendió, recordando las peripecias, los personajes, las elecciones... El teatro especula sobre el hecho de que ahí, más allá de la contemplación pasiva, de la admiración, del reproche, se produce una modificación subjetiva activa, aunque con frecuencia ocurra de manera inadvertida. El teatro es una operación de transferencia que actúa, desde el poder de la actuación, dirigido al espectador; en este sentido, no es reductible a una enseñanza discursiva. El teatro rivaliza con la dialéctica filosófica porque no

va a enseñarla sino a actuarla, a mostrarla, a hacer que se capten sus facetas reales” (ET; 72)³⁰²

Estos planteos —que recuperan aspectos ya abordados en *Rapsodia para el teatro*— tendrán su propia “reflexión performática” en todo el ejercicio metateatral que constituye *Citrouilles*, pero se verán, a su vez, concentrados en un momento neurálgico de la pieza. Si para Badiou —en directa alusión a los usos metateatrales de Aristófanes— “nada interesa más al teatro que discutir sobre teatro en el escenario” (ET, 37), el enclave metafórico en torno a los cinco árboles³⁰³ representa un punto crucial de cómo teatralizar una teoría y crítica del teatro desde el espacio mismo de la escena.

³⁰² El concepto de “transferencia teatral” al que hace referencia Badiou —en otros casos también designada como “transferencia subjetiva”— le pertenece al también filósofo y dramaturgo François Regnault (1938) al caracterizar la apuesta por la subjetividad del espectador y los efectos (“más fuertes cuanto más indirectos”) del teatro sobre la audiencia. Véase los dos tomos: REGNAULT, F. (2002): *Écrits sur le théâtre. Théâtre solstices 2*. Paris, Actes Sud, y, REGNAULT, F. (2001): *Écrits sur le théâtre. Théâtre équinoxes 1*. Paris, Actes Sud.

³⁰³ El uso de los árboles en Badiou como metáfora teatral nos recuerda ciertas postulaciones del estudio comparativo entre magia y religión que emprendió, de forma monumental, James Georges Frazer en su señero trabajo *La rama dorada*. Cierta animización de los árboles, sus poderes benéficos y también las ceremonias cumplidas “en su tala” o destrucción ha iluminado desde otra vertiente lo que denominamos (no sin las complejidades de atribuir a un filósofo marxista formas discursivas de signo cristiano) la parábola de los cinco árboles. Dice Frazer: “Son abundantes las pruebas del predominio del culto a los árboles en la Grecia antigua y en Italia. En un santuario de Esculapio de Cos, por ejemplo, estaba prohibido, bajo la multa de un millar de dracmas, el cortar un ciprés. Pero en ninguna parte del mundo antiguo se conservó quizá mejor esta forma antigua de religión que en el corazón de la gran metrópoli misma: en el Foro, en el centro afanoso de la vida romana, se dio culto a la higuera sagrada de Rómulo hasta la época imperial y, cuando se secó el tronco, ello fue suficiente para que se extendiera la consternación por toda la ciudad. También en las faldas de la colina Palatina crecía un cornejo estimado como una de las cosas más sagradas de Roma; siempre que a un paseante cualquiera le parecía que el arbusto necesitaba riego, daba un grito de alarma del que se hacía eco la gente de la calle y en seguida podía verse por todos lados a una muchedumbre con cubos de agua, como si (habla Plutarco) corriesen a apagar un incendio. (...) Hay determinados casos en los que sólo ciertas clases de árboles tienen espíritus moradores en ellos. En Grbalj, Dalmacia, dicen que entre las grandes hayas, robles y otros árboles hay algunos que están dotados de almas o ‘sombras’ y siempre que derriben uno de estos árboles, debe morir el talador o al menos quedar inválido por el resto de sus días. (...) No pocas de las ceremonias cumplidas en la tala de árboles encantados se basan en la creencia de que los espíritus pueden marcharse de los árboles por gusto o en caso de necesidad”, en FRAZER J. M. (1979): “El culto de los árboles 1. Espíritus arbóreos”, en *La rama dorada. Magia y religión*. México, FCE, pp. 142- 154.

A través de la metáfora fitomórfica de los árboles como reflexión sobre el estado del arte teatral, Badiou detiene la acción —a modo de lo que entendemos como una ‘falsa parábasis’³⁰⁴— al plantear (de modo totalmente metateatral) una parábola (*para-bállein*) sobre cinco elementos esenciales del teatro: grandes poemas, público, artistas, financistas y crítica. A pedido del personaje de Madame Pompestan³⁰⁵ y a modo de conclusión de la primera escena de la obra, Ahmed da una explicación sobre en qué consiste la crisis del teatro para concluir ofertando “propuestas” para su salvación, que no hacen más que evocar (y actualizar) los motivos fundantes del viaje de Dioniso que —en busca de Eurípides— termina por resucitar a Esquilo.

A través de la didascalía, sabemos que el personaje protagonista debe acercarse al público (*παρὰβάλειν*) y —como si fuese a recitar o cantar un aria de ópera— deberá volverse “tan móvil” como para representar las figuras que ilustre en su tirada. Ahmed deviene así —a través de esa transfiguración discursiva y corporal— en el dios del teatro (el Dioniso griego y aristofánico). Todo su cuerpo se transformará en “el cuerpo mismo del teatro” (Acto I, escena 2).

La parábola —en términos de “discurso lanzado” que piensa la acción a través del rodeo de una alegoría— combina aspectos numéricos (cinco árboles), aspectos espaciales (la disposición de esos árboles, la luz y sombra que reciben o no, fuerzas benéficas o nefastas que los acechan) y el punto de vista del observador. Todo

³⁰⁴ Encontramos ciertas “resonancias” de parábasis también en Molière en la *Critique de L'École des femmes* (junio de 1663) y en la extraordinaria *L'Improptu de Versailles* (octubre de 1663) en las que el autor de *Le malade imaginaire*, en un marco enteramente metateatral, satiriza los comportamientos de la corte (con alusiones al rey) y se permite dar “varias estocadas”, en especial, a sus colegas tragediógrafos.

³⁰⁵ En la primera de las interrupciones al discurso de Ahmed, Mme. Pompestan, manifestando su incompreensión y la poca capacidad de leer la metáfora, dice: “Pero, adónde nos conduce toda esta botánica?” (Acto I, escena 1).

el ‘relato figurado e injertado’³⁰⁶ —que Ahmed profiere y construye— implica un juego visivo inicial de resonancias geométricas en torno a la sección cónica de la luz o a las variaciones que crea el ángulo de inclinación de quien mira. La parábola parece representar —discursiva y gráficamente— las dificultades del dilema moral que azota al teatro, entendido como ‘cuerpo’ cuya trayectoria se mueve por la influencia favorecedora o nociva de distintas fuerzas. La crisis del teatro — en Aristófanes, crisis sincrónica al “colapso de Atenas”³⁰⁷ — está representada (en términos de un planteo metafórico) a partir del emplazamiento de “una gran colina mientras cae el sol, una colina dulce y lanuda como la joroba de un dromedario”. El observador es colocado en el punto de la planicie desde donde ve sólo al primero de los árboles, dado que los otros cuatro son más pequeños y “están ocultos por el luminoso follaje del gran árbol pluricentenario situado casi al pie del dromedario”.

A partir de este ‘dispositivo’ —“Sobre el flanco de esta colina, exactamente alineados, de abajo hacia arriba, hay cinco árboles. Su alineamiento y su talla están tan bien calculados que el observador situado en la planicie no ve más que a uno, el

³⁰⁶ Nos interesa en este sentido, de qué manera Jonathan Culler recupera de Derrida la noción de ‘injerto’ como un modelo para el pensamiento de la lógica de los textos; la pregunta del crítico —“¿cuáles son los puntos de unión en los que un *brote* o línea de argumentación se ha juntado con otro (texto)?”— retoma una metáfora vegetal y arbórea presente en Derrida, pertinente para esta peculiar ‘parábasis’ badiouiana vista como ‘injerto’. Culler transcribe a Derrida: “Habría que explorar sistemáticamente lo que se da como simple unidad epistemológica del injerto y de la *grafé* (del *grafion*: punzón para escribir), pero también la analogía entre las formas de injerto textual y los injertos denominados vegetales, o, cada vez, más, animales. No contentarse con un catálogo enciclopédico de los injertos (injerto de la yema de un árbol en otro, injerto por acercamiento, injerto por ramas o brotes, injerto en hendidura, injerto en corona, injerto por yemas o en escudo, injerto a yema crecida o yema dormida, injertos en flauta, en silbato, en anillo, injerto sobre rodillas, etcétera), sino elaborar un tratado sistemático del injerto textual (*La dissemination*, p. 230)”, citado en CULLER, J. (1984): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid, Cátedra, p. 120.

³⁰⁷ “Dans les dernières pièces, la hargne du poète devient moins virulente, les luttes moins violentes, et la politique va peu à peu laisser la place à d’autres préoccupations. Le contexte influe sans doute beaucoup sur ce changement. La fin de la guerre du Péloponnèse correspond à la chute d’Athènes, à la transformation de la comédie, et à la disparition progressive du chœur. Le théâtre va peu à peu se détacher de l’histoire d’Athènes pour se centrer davantage sur les mœurs. L’*agôn* perdra son rôle fondamental, et le chœur son utilité et son rôle dramaturgique. Sans combattant, l’Ancienne Comédie n’avait plus de raison d’être”, en GIAUME, C. (2011): “Le chœur dans les luttes d’Aristophane, Rôle et évolution des interventions du chœur dans les scènes d’*agôn* chez Aristophane”, *Rursus* 6, p. 3.

primero”— Ahmed en su discurso —del todo hipotético (“Imagínese...”, le dirá a Mme. Pompestan)— “graficará” las razones de la crisis. Siendo su tirada interrumpida una vez por Mme. Pompestan y otra por Mme. Pompestan y Rhubarbe, dividimos la parábola en tres partes.

En la primera parte, Ahmed designa a los árboles del teatro con ligeras alusiones sobre el “estado de cada árbol”; a saber:

- 1) El árbol de los grandes poemas, que representan todo un siglo o un gran momento de esos siglos.
- 2) El árbol del público, “aún lleno de hojas”, constituido no sólo por aquellos que van al teatro, sino también por aquellos que aún no han ido.
- 3) El árbol de los artistas del teatro entre los que se incluye a los “puestistas”, a todos los trabajadores de la escena y a los actores “que transmiten al público el valor del instante y el relámpago de la idea”.
- 4) El árbol de los financistas —más pequeño, de tronco negro retorcido y cuyas raíces profundas se pierden bajo la colina— y de los socios capitalistas, incluidos los funcionarios, los productores, los agentes, los auditores y los “puntillosos del presupuesto”.
- 5) El árbol de la crítica³⁰⁸, “enclenque y brillante”.

³⁰⁸ La crítica teatral es abordada en la séptima proposición de *¿Qué piensa el teatro?*: “La crítica tiene la misión de cuidar del público, marcado por su carácter casual. Su oficio consiste en llevar la idea-teatro, tal cual la recibe, bien o mal, al ausente y al anónimo. Convocar las personas para que a su vez vayan a completar la idea. O bien piensa que esa idea, surgida en la experiencia del azar que la completa, no merece ser honrada por el vasto azar de un público. De modo que la crítica también trabaja para el surgimiento multiforme de las ideas-teatro. Permite (o no permite) que se pase del estreno a las otras primeras veces que son las siguientes. Evidentemente, cuando se dirige a sectores restringidos, muy de comunidad específica, muy marcados socialmente (porque el diario es de derecha o de izquierda, o solo apunta a un grupo cultural, etc.), trabaja contra el aspecto genérico del público. Por ello tenemos que contar con la multiplicidad, a su vez casual, de los diarios y las críticas. Lo que el

En la segunda parte, la ligera problematización dada por las características de cada árbol se complejiza y cada uno de los árboles ‘desaparecerá’ de la vista del observador dando lugar a la visión del que está detrás. Bajo la mirada del observador, hay una dinámica recurrente a cumplir con cada árbol. Entendemos por ‘dinámica’ el proceso por el cual el observador pasa por: 1) un momento inicial de maravilla, impresión o fascinación por el árbol que percibe, 2) una segunda instancia de desilusión o decepción por el verdadero estado del árbol que observa y 3) un cierre del ciclo con: a) la explicación de las causas que produjeron la decepción (en los tres primeros árboles), y/o, b) atisbos de propuestas en los dos últimos árboles donde se vuelve a concentrar, de manera aglutinada, la propuesta teatral emancipadora de Badiou y la sublimación de los presupuestos de su teórica.

En el siguiente cuadro, sintetizamos los aspectos más relevantes de cada árbol y las dinámicas por las que pasa “quien observa”:

Árboles del teatro	Impresión que recibe el observador	Decepción/Estado del árbol	Causas/propuestas
Árbol de los grandes poemas	Árbol que aparece como inmenso y ramificado	árbol enfermo y abatido/árbol que no está a la altura de lo que la época exige	Árbol asfixiado por la densa sombra de los otros cuatro árboles.
Árbol del público	Árbol que produce maravilla	Árbol que se esclerosa y que se enferma	Árbol poco nutrido/árbol que debería absorber las multitudes/árbol sin terreno abonado
Árbol de los artistas del teatro	Árbol que habilita sueños teatrales mediante actores grandiosos, textos probados y directores consolidados	Árbol que parece centellear, pero en verdad tiene moho/árbol que se pudre por dentro/árbol que no está al servicio del pensamiento.	Árbol que se pudre por el brillo superficial.
Árbol de los financistas	Árbol que habilita la posibilidad de una regeneración donde las finanzas estén más bien al servicio de una realización productiva	Árbol de tronco denso y nudoso cuyas raíces están expuestas	Árbol que debería servir para hacer del teatro una “operación material” del pensamiento:-sin precio fijo,-sin ganancias “suficientes” y

crítico debe vigilar no es su parcialidad necesaria, sino su conformismo con las modas, la copia, el blábláblá” (QPT, 105).

			enteramente gratuito
Árbol de la crítica	Nada impresiona de este árbol	Árbol flaco y maligno	Árbol “cuyas hojas salen a diario, semanal o mensualmente”, que debe constatar con lucidez el estado de desastre, y que tiene la obligación de mostrar que ‘el teatro ha muerto’

En la tercera parte —bajo el motivo de la ‘madera’³⁰⁹ muerta’ que el teatro debe quemar para su renacimiento³¹⁰—, Ahmed enuncia no sólo la manera en que la regeneración de los árboles del teatro habilitarán un reencauzamiento del arte teatral, sino también hace explícito el propósito de su *katábasis*³¹¹. Por un lado, la propuesta —siguiendo la distinción dada entre los primeros tres árboles— establece que: 1) hay que ‘volver a plantar’ el árbol de los poemas, 2) hay que ‘reparar’ el árbol del público y 3) ‘disciplinar’ a los artistas del teatro; por el otro, si bien Ahmed proclama que varios hubieran podido ser los poetas seleccionados para ayudar en la ‘salida de la crisis’ —Pirandello, Beckett, O’Casey o Genet, entre otros—, la elección, con el modelo sufragista de Esquilo *vs.* Eurípides, recayó en las escrituras “de aquellos que han dominado por sí solos el siglo teatral, Bertold Brecht y Paul Claudel”.

De esta forma, a través de lo que denominamos una ‘falsa parábasis’, en boca de Ahmed, Badiou sintetiza —metateatralmente— sus fundamentos sobre el teatro y adelanta (al menos con sus nombres y elecciones) las figuras que

³⁰⁹ Desde la mirada del Reemplazo de Ahmed, la alusión a la madera, en referencia al bastón con que es castigado, lo lleva a ampliar la metáfora a las relaciones amo-criado y a las bastonadas de la farsa y de la tradición molieresca: “Reemplazo: En todo caso, la madera del bastón de mi amo no está de ninguna manera muerta. ¡Puedo atestiguarlo!” (Acto I, escena 1).

³¹⁰ No deja de llamarnos la atención que la parábasis aristofánica se cierre con un símil que hace referencia al árbol y a la madera: *κᾶν τι σφαλῆτ’, ἐξ ἄξιου γοῦν τοῦ ξύλου* (v. 735) (“en caso de que fallen en algo en el...de una buena madera”); García López en su Comentario de *Ranas* sostiene que la expresión acaso tenga su origen en un proverbio: “*si tienes que estrangularte hazlo al menos de un hermoso árbol*, es decir, *si tienes que morir, que sea de una manera digna, bella*” (GARCIA LOPEZ; 1993, 143).

³¹¹ Recordemos que la catábasis aristofánica es además una lúdica y soteriológica reescritura del descenso de Heracles a los Infiernos. (JAY-ROBERT; 2009, 77).

protagonizarán el *agón* final de la obra en la que se enfrentarán la trompeta católica-claudeliana y el tambor brechtiano-marxista en competencia político-literaria por elegir al más apto para ‘resucitar al teatro’. La calificación de falsa aplicada a esta particular parábasis en el texto de Badiou proviene de su relectura del texto griego que, a su vez, por derivación implica entender también a *Citronilles* como un ‘falso drama’. Para justificar la utilización de la metáfora o parábola de los cinco árboles como ‘falsa parábasis’ o relectura de la inusual parábasis³¹² de *Ranas* en *Citronilles*, acudiremos a la crítica sobre el texto griego para apreciar la importancia de ese momento en la obra que nos ocupa.

La parábasis “fenoménica” de *Ranas* —la última, y una de las más políticas de toda la dramaturgia aristofánica— ha sido considerada “parábasis autorreferencial” por su rol no sólo de *pivote* de toda la pieza, sino también “because it gives focus within the framework of comic drama to some of the most basic wellspings”³¹³. Por su parte, Badiou realiza en la inserción de esa metáfora metateatral una rehabilitación fantasmática y *bombástica* —tal como la entiende Sifakis— de la parábasis “as a ritual origin of Comedy”³¹⁴.

En las tres partes en que dividimos la parábola arbórea del teatro, reconocemos ligeramente ya no las partes que comprenden una parábasis (oda, epirrema, antioda y antiepirrema) sino cierto tono que “aconseja a la vez que critica”³¹⁵ en el carácter de “pedido” —que reconvierte la antigua plegaria³¹⁶ (oda y

³¹² Según Deschanel, la parábasis es un “privilegio” de la comedia antigua al permitir en el medio (o enclave de la obra) darle la voz al poeta para hablar por boca del corifeo o del personaje principal para debatir los “affaires” del momento (DESCHANEL; 1867, 56) Esto convirtió a la comedia antigua en un género militante y político; en contraste, la comedia media es más bien filosófica o alegórica y la comedia nueva se ocupaba más bien de costumbres generales.

³¹³ HUBBARD; 1991, 2.

³¹⁴ HUBBARD; 1991, 16.

³¹⁵ GARCIA LOPEZ; 1993, 32.

antioda)³¹⁷ en relato fabulado y reclamo cívico— al mezclar: consejos e instrucciones políticos (un teatro gratuito o sin precio fijo, que incluya a las multitudes y en el que no importen las ganancias) con ciertos elementos satíricos (la seducción en la que caen muchos artistas atraídos por un “brillo superficial” y la malignidad de la crítica). Este aspecto diseña —como en el epirrema de *Ranas*: “Τὸν ἱερόν χορόν δικαίον ἔστι χρῆσθαι τῇ πόλει / ζυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν” (v. 685)³¹⁸— la función primordial del coro: aconsejar y enseñar a la ciudad cuestiones útiles, seguidas de ‘peticiones’.

Si la parábasis griega³¹⁹ es extradramática y “self-critical”³²⁰, en Badiou reconocemos que, en su ‘falsa parábasis’ bajo el modelo aristofánico, la comedia en sí misma se auto-otorga un espacio de reflexión —muy temprano en Badiou, casi en el inicio mismo de la obra³²¹— como un modo de ‘alineamiento’ de los principios

³¹⁶ La parábasis de *Ranas* implica una plegaria por los ciudadanos que cometen errores y un modo de aconsejar a la polis —a través del coro— en torno a la correcta elección de sus líderes; según Sifakis tanto la oda como la antioda tienen sentido de “armonía social” que se establece entre el poeta, la audiencia y el coro (éste es quien invoca a los dioses en una oda lírica). La plegaria implica asistencia divina. Cf. SIFAKIS; 1971, 22.

³¹⁷ “Μοῦσα, χορῶν ἱερῶν ἐπιβῆθι καὶ ἔλθ’ ἐπὶ τέρψιν

ἀοιδᾶς ἐμᾶς,

τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὔ σοφίαι
μυρία κάθηνται

φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ’ οὔ δὴ

χείλεσιν ἀμφιλάλοισ δεινὸν ἐπιβρέμεται

Θρηγικία χελιδῶν

ἐπὶ βάρβαρον ἔζομένη πέταλον·

κελαδεῖ δ’ ἐπικλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὡς

ἀπολεῖται,

καὶ ἴσαι γένωνται”: “Musa, avanza hacia los coros sagrados y ven al encanto de mi canción para ver la gran multitud de pueblos donde miles de sabidurías se asientan más amantes de honor que Cleofonte sobre cuyos labios parleros rechifla tremendamente una golondrina tracia sentada sobre un pétalo bárbaro y murmura un lamentable modo de ruiseñor porque va a perder aunque estén iguales los votos” (*Ranas*, vv. 675-685).

³¹⁸ “Es justo que el coro sagrado exhorte y enseñe cosas útiles a la ciudad”.

³¹⁹ Hubbard postula que la parábasis “offers a self-reflective interlude in the middle of the play, in which the identities of both chorus and poet are displayed thematic threads relevant to the play” (HUBBARD, 220).

³²⁰ HUBBARD; 1991, 28.

³²¹ Recordemos que en *Ranas* también la parábasis se adelanta respecto a su ordenamiento clásico y “da paso al prólogo que introduce el agón” (RODRIGUEZ ALFAGEME; 2008, 287).

‘compartidos’ con la ciudadanía, de manera utópica³²², sobre el arte teatral; Hubbard sostiene: “Comedy is in its essence an act of civic self-criticism, and the parábasis in Comedy’s own pivotal moment of self-criticism when the serious interests of poet, chorus and audience are aligned, but all are the same time allowed to take their share in the city’s ills and in the universal fact of human folly”³²³.

Además, si en relación al marco dramático en el que aparece, toda parábasis tiene carácter de *digressio*³²⁴, su conexión, por el contrario, nos resulta profunda con los temas del drama, los personajes, la imaginería, las referencias políticas e ideológicas que en ella aparecerán; de este modo, consideramos que en Badiou hay un uso estratégico y dramático de la ‘falsa parábasis’ de modo tal que —tanto la búsqueda de Ahmed de los salvadores del teatro como toda la sucesión de episodios y personajes ligados al mundo escénico en sus múltiples “ramas”— resuenan con más efectividad y adquieren mayor cohesión a partir de la ‘parábola’. Esta conexión cuya intertextualidad ha sido denominada “conspicua”³²⁵, liga, por su parte, lo episódico con lo programático y, en el dramaturgo francés, sigue las relaciones que Aristófanes estableció entre la parábasis y el resto de la obra en *Aves* y, a partir de esa comedia, durante toda su producción posterior. En Badiou, la parábola parece constituirse en una síntesis de su filosofía teatral —dispersa en múltiples escritos— y resumida para su ‘escenificación’ en la tirada discursiva —y la ‘parada’ corporal— del personaje protagónico.

La crítica es unánime en reconocer que la fuerza expresiva y cívica de la parábasis de *Ranas* y sus componentes de crítica literaria y consejo político contribuyó

³²² Rivas lee en clave utópica la metáfora de *Ranas* y el deseo de Aristófanes de “una ciudad perfecta”. Cf. RIVAS; 2012, 10.

³²³ HUBBARD; 1991, 29.

³²⁴ Para Orfanos, la parábasis implica: “interrupción” dramática y apelación al público (ORFANOS; 2006, 15)

³²⁵ HUBBARD; 1991, 33.

a un hecho excepcional: que la obra tuviera una segunda representación³²⁶ que podría llegar a promover una nueva y mejor atmósfera política³²⁷. No deja de llamarnos la atención la relación entre ese Estado griego —que también, con apoyo de los contribuyentes, permitió una segunda representación para *Ranas*— y la idea badiouiana —*Rapsodia para el teatro*, VII— de por qué existe o puede llevarse a cabo la segunda representación en el teatro:

“El teatro se distingue así según el Estado, del que es un asunto (pero ¿por qué?), según la Moral, para la que es un sospechoso (pero, ¿por qué?), y según el Espectador, en el cual tiene su real, es decir: *aquello que interrumpe los ensayos*. En cuanto a este punto, la esencia del teatro radica en que existe el estreno. Que tenga lugar la segunda representación, tan temida por los actores, concierne al Estado. Que haya la tercera supone que la Moral no la ha impedido” (RT, 20).

4.2 Formas de la reescritura: análisis contrastivo de la estructura en *Ranas* y en *Citrouilles*.

La crítica coincide en que *Ranas* posee una estructura radicalmente diferente respecto de las primeras comedias de Aristófanes: su conformación estructural³²⁸ es rara o peculiar³²⁹. Esa atipicidad³³⁰ estaría dada por la intervención de distintos planos

³²⁶ Es muy citado por la crítica la extraordinaria e inusual segunda representación de *Ranas*; nos ha interesado en particular el tratamiento dado al tema en HIGGINS 1977 60, PONTANI 2009 413 y WHITMAN 1964 110.

³²⁷ ARNOTT; 1998, 20.

³²⁸ Calosso analiza la obra a través de unidades argumentales y estructurales que confirman o se separan en *Ranas* de la configuración clásica de la comedia antigua. Se destaca en su análisis —por las relaciones que nos ayudan a pensar el tratamiento dado a Ahmed y sus dobles— la valoración que le otorga al *entremés* que, según la crítica argentina, Aristófanes incrusta en el preámbulo al gran agón de *Ranas*: “el autor inserta un *entremés*: el esclavo Jantias y un sirviente doméstico (*oiketés*) de Plutón elaboran en ameno diálogo el *vademécum* del criado perfecto, y en qué punto se centra la ‘felicidad de esa condición’. Toda la ironía del fragmento pasa por dar cuenta uno al otro de lo que en realidad el público tiene claro que *no* se debería hacer si se es criado:

1) Maldecir al amo, ocultamente, y protestar y gruñir abundantemente.

2) Entrometerse en los asuntos del amo.

3) Escuchar atrás de las puertas.

4) Contar a los de afuera las intimidades del amo y de la casa” (CALOSSO; 2005, 54).

³²⁹ Segal considera particularísima la estructura de la obra, realizada por la aparente disparidad de elementos “as Heracles, the Frog chorus, the Eleusinian Mysteries, and Aeschylus and Euripides” (SEGAL; 1961, 207).

compositivos no sólo a nivel ‘macro’ —como la fragante alteración del orden usual de la parábasis, que en *Ranas* precede al agón (Habbash hablará al respecto de “anomalía”)— sino también a nivel microestructural —como la rápida sucesión de cortísimas escenas que se acumulan tanto después de la parábasis como también después del agón. Uno de los rasgos de esta “falta de entidad” estaría dada por la presencia de elementos de distintos tenor y registro (grotescos, escatológicos, líricos, sublimes y otros) que contradicen —o anulan— la posibilidad de pensar la obra con una concepción ‘unificada’.

Algunos críticos, por su parte, reconocen una estructura bipartita³³¹ —las “dos partes”³³² en que la obra se divide³³³— debido a que Aristófanes la produjo en distintos momentos y en distintas situaciones, lo que implicaría la ausencia de un diseño total de la pieza (*play*) o que, si este diseño existió, fue drásticamente alterado.

Si entendemos que la obra se conforma de dos momentos dramáticos en díplico³³⁴ —catábasis y agón—³³⁵, la hipótesis que los estudiosos proponen es que

³³⁰ Wilson considera que la estructura es rara, dado que su autor, antes de la primera representación, modificó el texto (WILSON; 1974, 2).

³³¹ Según Demand la obra está compuesta por dos agones simétricos: uno cómico entre dos “poetas” vivos: Dioniso y las ranas (que representan a Frínico) denominado *singing contest*, y, un agón trágico “in the upsidedown world of the world” entre dos poetas difuntos (Esquilo y Eurípides) denominado *literary contest*. (DEMAND; 1970, 87)

³³² García Novo sostiene que la pieza se divide en 21 escenas divididas en dos partes: el descenso a los Infiernos (1-737) y el juicio entre Esquilo y Eurípides (814-1533) donde cada parte mide 730 versos separada por un secuencia de 75 versos entre los pies 738-813.(GARCIA NOVO; 1999, 207)

³³³ Según García López —que adhiere a la teoría de Del Corno— la obra sí estaría dividida en dos partes distintas, separadas por la parábasis; pero la división estaría dada por una primera parte donde impera un ritmo dinámico y del orden de la *opsis*, contrario a la segunda parte de ritmo estático con predominio de la audición de la palabra “representada magníficamente por la poesía de los dos grandes trágicos, Esquilo y Eurípides” (GARCIA LOPEZ; 1993, 34) En la primera, García López reconoce —en la sucesión ligera de escenas— un “friso cómico” a la manera de un “friso de metopas” donde se esculpen episodios con personajes que se repiten, y, una segunda en la que los personajes se reducen drásticamente a los contendientes y al juez bajo la forma de la *metopa triangular* (Eurípides, Esquilo y Dioniso) con el fondo silente de Plutón y el coro en sus breves participaciones (GARCIA LÓPEZ; 1993, 35)

³³⁴ Para Silva, las dos partes desarticuladas e independientes son: el viaje (penoso y atravesado por peligros, sólo superados por la perseverancia y el coraje del héroe) y el agón. El único elemento unificador de ambas partes es el dios Dioniso. (SILVA; 2007, 54)

Aristófanes incorporó el viaje ultraterreno al enterarse de la muerte de Eurípides y que este motivo alteró (o enriqueció) el *protoplot*: Hubbard considera que esta instancia es la que dificulta la relación que debería establecerse entre el viaje de Dioniso y “the tragic contest”³³⁶.

Si en fórmula reducida, un crítico como Hooker presenta la estructura como: “prologue, frog-chorus, parodos, agon, and contest of verses”³³⁷, la última escena (en la que Dioniso ‘opta’ por Esquilo) estaría fuertemente relacionada con una concepción primera de la obra —una vasta parodia estructurada a partir de una contienda de versos y poetas— que se vio reforzada por el motivo del descenso a los Infiernos que el poeta cómico incluyó más tarde. En el cuadro siguiente, graficamos la estructura de *Ranas* acorde al *Comentario* de García López³³⁸; la no coincidencia de versos entre algunas de las partes corresponden a pies de “sutura” o de enlace; su superposición, a partes divididas en distintas secciones:

Estructura <i>Ranas</i>	ARISTÓFANES
Partes	Versos vv.
PRIMER PRÓLOGO	1-322
Episodio de entrada	1-20
Episodio paródico	21-34
Episodio de <i>Heracles</i>	35-165
Episodio del muerto	170-179
Episodio de <i>Caronte</i>	180-208
CORO DE RANAS	209-268
Episodio de la Empusa	285-311
PÁRODO Coro de iniciados	323-459
Episodio de <i>Éaco</i>	464-490
Episodio de la criada	503-533

³³⁵ Según Verde Castro, la estructura de la pieza está construida en dos partes diferenciadas y disímiles pero faltas de simetría, lo que otorga a la estructuración un “ritmo multifacetado” que, sólo por su imprevisibilidad, mantiene atento al público: “la comedia confunde los límites de lo episódico y lo coral por su urgencia de unidad momentánea, huidiza” (VERDE CASTRO; 1964, 70-71)

³³⁶ HUBBARD; 1991, 201.

³³⁷ HOOKER; 1980, 182.

³³⁸ GARCÍA LÓPEZ; 1993, 63-220.

Episodio de las despenseras	549-578
Episodio de los golpes	642-673
PARÁBASIS	674-737
Oda	674-685
Epirrema	686-705
Antioda	706-717
Antiepirrema	718-737
SEGUNDO PRÓLOGO	738-813
Episodio preagonal	830-894
AGÓN epirremático	895-1098
Oda	895-904
Katakeleusmós	905-906
Epirrema	907-970
Pnigos	971-791
Antioda	992-1003
Antikatakeleusmós	1004-1005
Antiepirrema	1006-1077
Antipnigos	1078-1098
Episodio de los prólogos	1119-1247
Episodio del frasquito	1198-1247
Episodio de los cantos	1248-1364
Episodio de la balanza	1365-1413
Episodio de la salvación de la ciudad	1417-1466
ÉXODO	1500-1533

Konstan postula una teoría distinta para la obra al considerarla dividida en tres partes³³⁹; teoría que nos interesa especialmente ya que la acerca a la división externa en tres actos que posee *Citrouilles*. Según su visión, la obra consiste en tres cuadros: descenso, escena en la puerta del Infierno y concurso entre los poetas. A un plan bipartito original que Aristófanes tenía sobre una competencia entre Esquilo y Eurípides le agrega la farsa de Dioniso (en su disfraz de Heracles). Konstan aporta a su vez —a través de las figuras de Heracles, iniciados y Esquilo— modos de rehabilitación ideales para la restauración de la ciudad devaluada.

Si Heracles debe a su heroísmo personal su triunfo sobre el infierno y los iniciados logran a través de la compasión y la sanidad colectiva una trascendencia superadora, Esquilo vendría a representar el carácter didáctico de la poesía —

³³⁹ Véase en particular el artículo “Estructuras triples y otros recursos estilísticos en torno al tres en *Las ranas* de Aristófanes” (ANGEL Y ESPINOS; 2015, 83-122).

sostenido por la figura del poeta— y su incidencia en los destinos de la polis. Estos tres modos —que en sus gradaciones numéricas nos recuerdan postulaciones badiouianas— forman parte de una noción griega de superación en tres tipos:

- 1) el ejemplo de la fuerza del héroe cuyo ‘descenso’ iniciático demanda un coraje personal y representa el triunfo del 1;
- 2) el ejemplo del poeta que logra la inmortalidad haciendo prueba de excelencia y de compromiso político. Su fuerza es dialógica, en tanto expresa su influencia hacia los otros, y representa el 2 en términos de lo dual y de aquello que se piensa con ayuda de otro y, a su vez, como metáfora del retorno a la vida política de la ciudad;
- 3) el ejemplo de la experiencia colectiva de iniciación a través de una comunidad mística³⁴⁰ y que representa lo *múltiple* badiouiano.

Este modelo triádico de Konstan nos resulta más funcional para nuestro análisis de *Citrouilles* —y más pertinente que el modelo bipartito— por el enlace fuertemente cohesivo entre las partes que estaría dado por la figura nuclear de Ahmed/Dioniso: Konstan ve en Dioniso el avance desde los límites exteriores del mundo infernal hasta las puertas mismas del Infierno; el crítico lee, en ese ‘cruce’, el traspaso desde un valor personal a una solidaridad iniciática que lo conduce directamente a los abismos del Infierno teatral/Hades. En cada etapa, Dioniso cumple roles diferenciados que se asemejan —en su imaginería ‘hecha’ de amos, esclavos, monstruos, enemigos, extranjeros, ciudadanos y poetas que conforman la esfera política y social (utópica y ultraterrena)— el trasvasamiento identitario a vencer o superar en busca de una solución salvífica para la ciudad. La suma de ‘acción individual’, ‘colectividad ritual’ y ‘reciprocidad cívica’ —como trayectorias posibles y

³⁴⁰ KONSTAN; 1986, 294.

simultáneas— están presentes en *Citronilles* y son reconocibles: 1) en Ahmed/Dioniso que, en su construcción con el modelo de Jantias, incluye otras duplicaciones caras al universo del teatro en los roles de Reemplazo y Demonio; 2) en el coro de obreros del teatro y la comunidad ritual que representa las fuerzas al servicio del arte y del ejercicio teatral, y, 3) en la unión (enlace entre poeta y audiencia) entre los poetas y el coro de los gigantes de la montaña —que representa, en escena misma, al público que va al teatro o que irá³⁴¹—, encarnando, estos tres elementos, pivotes de estructuración de la obra a partir de las fuerzas que mueven tanto a los personajes individuales como a los personajes colectivos (coro).

En el cuadro siguiente, graficamos la estructura de *Calabazas* y sus partes acorde a su división tripartita en tres actos y su respectiva secuenciación en escenas:

Estructura <i>Calabazas</i>	BADIOU
Partes	Actos y escenas
Llegada a Sarges-les-Corneilles	ACTO I Escena 1
Episodio de <i>Reemplazo</i>	
FALSA PARÁBASIS: parábola de los árboles	
Episodio de <i>Rhubarbe</i>	Escena 2
Arribo al Infierno	ACTO II Escena 1
CORO DE OBREROS DEL TEATRO	
Episodio de <i>Sarah Bernhardt</i>	Escena 2
CORO DE CALABAZAS	Escena 3

³⁴¹ En una entrevista con Marie-Hélène Bonafé, fechada el 10 de septiembre de 2012, a la pregunta sobre cómo explica el filósofo que salvo contadas experiencias el teatro no interesa más que a una ínfima parte de la población, Badiou responde: “C’est véritablement le point le plus alarmant. Mais il n’y a pas que le théâtre qui est concerné. Depuis le tournant du XIXe siècle, progressivement, la généralité de la sphère et de la création artistique s’est trouvée petit à petit contractée dans des publics de plus en plus restreints et spécialisés. Je ne pense pas que ce soit la faute de l’activité artistique elle-même. La raison en est ce que l’on a appelé «la crise des idéologies». Pour que les gens aillent massivement au théâtre, il faut que le théâtre unifie quelque chose qui est commun à tous. Et qu’il sache s’adresser à ce qui est commun à tout le monde. C’est pour cela que les pièces du passé ont une grande importance, parce que nous savons qu’à l’époque grecque, à l’époque des farces du XVIIe siècle, du théâtre romantique, le public de théâtre était très large. Pour reconstituer un public de théâtre, il faut naturellement un travail d’investissement, d’éducation (le théâtre obligatoire!), mais il faut voir qu’aujourd’hui, ce que les gens ont en partage en termes d’idées, de représentation du monde, d’espoir propre, est très limité”, en <https://blogs.mediapart.fr/journal-cesar/blog/120214/elope-au-theatre-selon-alain-badiou-philosophe>.

Episodio del Demonio de Ahmed	Escena 4
Episodio en que <i>Reemplazo</i> se cree Pirandello	Escena 5
Mensaje del Altoparlante	
CORO DE LOS OBREROS DEL TEATRO Diálogo con Ahmed	Escena 6
CORO DE LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA Y CORIFEO	ACTO III Escena 1
Episodio de la mucamita	Escena 2
2do. Mensaje del Altoparlante	Escena 3
CORO DE LOS GIGANTES DE LA MONTAÑA anticipa el agón Brecht/Claudel	Escena 4
AGÓN	Escena 5
Reproches mutuos entre Brecht y Claudel	
Examen de las filosofías teatrales, ideas sobre el teatro y métodos de cada contendiente	Escena 6
Examen de la lectura de los finales	
Examen de los inicios y de cómo hizo cada dramaturgo para instalarse en la escena. Comparación de los prólogos	
Examen de los cortes y de los cierres de las obras: cómo terminan sus piezas dramáticas	
Examen de la lectura de pasajes de <i>Galileo Galilei</i> y <i>El zapato de raso</i>	
Sufragio: quién gana	
EXODO	

En Badiou, la constitución de los personajes protagónicos nunca depende de una mera individuación, sino más bien de conglomerados o fuerzas colectivas de deseos, voluntades e inquietudes que el teatro —en su pasión por los desdoblamiento y las mascaradas— presenta. Si para Jay-Robert el dispositivo Dioniso/Jantias, en la obra de Aristófanes, no es más que “deux facettes d’un seul personnage, vu sous deux anges différents”³⁴², en Badiou, Ahmed subsume en su ‘máscara’ aspectos de: sus ancestros aristofánicos (Dioniso y Jantias), su ideal molieresco y *quête* personal —en la figura de Scapin— y los desdoblamiento de Reemplazo y Demonio, como avatares de su propia humanidad moderna y ‘multidivisa’, cara al imaginario teatral. Jay-Robert hablará de un trabajo de desdoblamiento de las parejas de personajes masculinos en *Ranas* a partir de 1) principios de similitud y de reciprocidad, en un juego de espejos donde la imagen-

³⁴² JAY-ROBERT; 2009, 59.

fuente apela a una imagen-reflejo que reenvía a ella y a otra parte, y 2) un principio de oposición, señalado por diferencias de carácter o situación. Para este crítico, la primera parte de *Ranas* presenta la multiplicación de los juegos de espejos entre distintos personajes —fenómeno estructural reconocible en *Citrouilles* en el *constructo* Ahmed/Reemplazo/Demonio/Scapin— y una segunda parte que pone en funcionamiento más bien un proceso de diferenciación donde los “desdoblamientos” o duplicaciones se abandonan o anulan para permitir 1) “agones de especificación” — como el agón final de ambas obras— que, estructuralmente, no es otra cosa que la escenificación de lo que separa a Esquilo de Eurípides o a Claudel de Brecht, o 2) el reconocimiento (*anagnorismós*) de que esa diferenciación entre Ahmed/Scapin no era tal o que la decisión de un Dioniso, que al final de la pieza cambia su propósito inicial de rescate de Eurípides, accede así a un conocimiento del que carecía al principio de la obra. En este sentido, dentro del estudio de la estructura, para un crítico como Paduano, más allá de las partes en que la obra se divide, su final³⁴³ y su sorprendente ‘vuelco’³⁴⁴ (“fulmineo ribaltamento”) —cuyo procedimiento también es reconocible en *Nubes*— altera —y, paradójicamente, refuerza— tanto la “hipótesis cómica” como la hipótesis cívica³⁴⁵ de la comedia en su conjunto³⁴⁶. En *Citrouilles* el empate, que analizaremos en el último capítulo, acaso haga perder fuerza cómica al final, pero postula una relectura de la historia del teatro del siglo XX no sólo entre los dos contendientes, sino también con la inclusión de Pirandello.

³⁴³ “Nelle *Rane* il proceso di spostamento dell’identificazione è analítico e sinuoso; all’inversione si approda attraverso una lunga zona, aparentemente neutra, di problematizzazione e di indecibilità (...) dove pure alla fine il voltafaccia resulta altrettanto netto” (PADUANO; 2012, 8).

³⁴⁴ Biles Zachory postula la idea de un final con “comic surprise” (BILES ZACHORY; 2011, 211).

³⁴⁵ Como señaló Amati, *Ranas* es un “retrieval plot”, en tanto repone un bien para la ciudad que estaba perdida (AMATI; 2008, 107).

³⁴⁶ Según Deschanel la obra da inicio con una protesta “contre l’usage de ces bouffonneries grossières” que implica una crítica desdeñosa a los poetas cómicos y cierra con una desaprobación de las innovaciones euripídeas optando por resucitar a Esquilo (DESCHANEL; 1867, 268).

4.3 Ahmed como “personaje diagonal. La poética de la máscara: entre Dioniso y Scapin.

Como ya hemos expuesto, el personaje de Ahmed, el árabe³⁴⁷, ‘atraviesa’ todas las piezas de la tetralogía y figura en el título de las tres obras iniciales, salvo en *Citronilles* que, sin embargo, también protagoniza. Badiou explica a partir de cuatro ejes la ‘etiología’ del personaje: “Ahmed fue para mí primero el nombre de una infancia, de una soledad, de una política y de un azar” (ADC, 153). Estos cuatro aspectos —que explican la creación personal del personaje— conforman un ‘cuadrado’ íntimo de la génesis de Ahmed³⁴⁸, personaje que Badiou definirá como ‘personaje diagonal’, que ‘cruza’ en su dinámica diegética otro problemático cuadrado: el cuadrado político y social. Gerardo Yoel, en el prólogo a la compilación de textos de Badiou que lleva por título *Imágenes y palabras*, consigna:

“Ahmed no tiene ninguna medida en común con los lados del cuadrado social, es ese “otro” que no tiene lugar, y sin embargo se las arregla —con su “lengua diagonal”, su agilidad, sus múltiples

³⁴⁷ “Car l’Arabe intérieur de chacun est la possibilité inalterable qu’il détient de devenir, un jour, soudain, le nomade conquérant de son propre désert” (ASF, 207).

³⁴⁸ Para Jacques Rancière, Ahmed es, como personaje dialéctico, el portavoz eminente de Badiou: “...la sustitución de una confianza en los recursos generales del infinito, tal como los distribuyen discretamente los ‘procedimientos de verdad’, por las promesas de teatro del anudamiento dialéctico. Llamemos a eso política del infinito. Esta política de lo infinito excede de hecho la ‘política’ entendida como uno de los cuatro procedimientos de verdad. La incluye en una orientación más vasta del pensamiento que hereda, a través de la “lucha de clases en la teoría” inventada hace tiempo por Althusser, el dispositivo teórico de la metapolítica marxista, es un trabajo de lucha interminable contra dos grandes desviaciones, una desviación de derecha y una desviación de izquierda, que se comprueban en última instancia como dos variantes de una misma confusión. La política del infinito tiene dos enemigos, que retornan regularmente en sus dramaturgias ficcionales. Es así como Badiou nos muestra su personaje portavoz Ahmed enfrentado a los dos mismos antagonistas: está de un lado el maestro del inferior chapoteo vulgar, pensador de la finitud agobiante, adorador abyecto de las víctimas, militante del ordenamiento humano-cristiano-sindical-exilo-asociativo de lo que es. Contra aquel, hay que remarcar indefinidamente la ruptura o la apuesta del acontecimiento que excede al ser, invocando a los poetas del acontecimiento, puesto que la filosofía no tiene acontecimientos y la política no tiene más que acontecimientos oscuros. (...) Es que, contra el gestor de la finitud chapoteante, hay otro personaje al que llamaré el jugador de la estrella: aquel que, ignorando la matemática severa del ser múltiple, practica la política de las estrellas de la poesía; el terrorista del partido del acontecimiento puro, del acontecimiento que quiere dispensarse de la retroacción de la fidelidad y operar ‘sin esperar’ la ruptura en dos de la historia del mundo”. (RANCIÈRE; 2011, 293)

recursos y sutilezas— para desmontar el discurso impuesto por la economía de mercado, las elecciones, los derechos del hombre, la izquierda y la derecha, la globalización, en suma: por el “discurso social”. Todos ellos, proletarios llegados del sur, hubieran puesto en ficción —como Ahmed— “el infatigable deseo de existir que anima su inteligencia al acecho”, tal vez el mismo deseo ahogado en 1984 en esos jóvenes árabes víctimas de un acto criminal” (IP, 11-12)

Para Badiou, la protohistoria de la “empresa Ahmed” se remonta a sus años escolares cuando, a instancia y requerimiento de un profesor, surge en él la fascinación por el personaje de Scapin. Años después —y fiel “a los encantos de la infancia”— se le impone la ‘reescritura’ de la obra de Molière, traspuesta en su *Ahmed le subtil*.

En las cercanías de Toulouse, donde pasó parte de su infancia, Badiou emprende en 1984 —bajo el signo de la soledad y en una *impasse* de su escritura filosófica— la trasposición (“escena por escena” y “línea por línea”) de *Los enredos de Scapin* “en una ciudad de las afueras contemporánea, con Ahmed como héroe, como amo de las intrigas, de la lengua y del bastón” (ADC, 154). En concomitancia con este momento personal, la situación política —promediando la conflictiva década del 80³⁴⁹— lo lleva a construir un personaje como reflejo y respuesta a la realidad de los inmigrantes perseguidos:

“... por medidas y exacciones dirigidas contra aquellos a los que el discurso oficial llama “inmigración”, y que son, lisa y llanamente, los proletarios de nuestras ciudades. Sórdidos tiradores emboscados detrás de sus ventanas habían matado a unos jóvenes árabes con el pretexto de que hacían ruido. (...) la fría determinación política en la que me sumían esas torpezas se introdujo naturalmente en la escritura de *Ahmed le subtil*, no bajo la prédica ideológica sino bajo la de la libertad con que yo me acordaba de “farsear” (en el sentido de poner en farsa) tanto la

³⁴⁹ Es justamente en la década del 80 que se produce una ‘mutación’: se deja de hablar de obreros y trabajadores para asumir, con carácter estigmatizante, los términos de ‘inmigrante’, ‘extranjero’ o ‘clandestino’; en torno de estas “representaciones” Dalmasso dice: “Badiou’s theatre is confronted with the difficulty of representing a political subject, the Arab migrant living in France, whose presence on the political scene is negated. In fact, the collapse of political representation in France in the 80s is due to the incapacity of the existing political parties to represent the Arab worker, who paradoxically plays an increasing role in the economy” (DALMASSO; 2011, 72).

soberana fuerza afirmativa que yo suponía tenían los que así eran acosados” (ADC, 152-153)

Por último, y en cuarta instancia, el ‘factor’ que Badiou denomina “azar”: bajo el fragor del estreno de su obra *L’écharpe rouge* —montada por Antoine Vitez³⁵⁰ en el Festival de Avignon, “en el que había reemplazado el fondo católico por el sistema completo de las referencias revolucionarias del siglo”—, el dramaturgo emprende la escritura de la primera pieza del ciclo: “Fue también bajo el arrebató de la emoción suscitada en mí por ese regalo del cielo y del arte que había sido el acontecimiento de Avignon como escribí *Ahmed le subtil*” (ADC, 156).

Ahmed, diseñado a partir de la figura de Scapin, exhibe desde la primera pieza de la tetralogía su condición de disidente político y social que retoma, según Badiou, algunos principios del “teatro de combate del siglo XIX”, bajo el estro político de la obra del “inmenso” Victor Hugo³⁵¹ (1802-1885), no sólo como célebre autor de *Los miserables* sino también de piezas teatrales³⁵² como *Cien mil francos de recompensa* (1866) (DPT, 151) —escrita cuatro años antes de *Misérables*³⁵³— donde un vagabundo (Glapiou)³⁵⁴ desenmascara el engaño que salva a una madre y a una joven

³⁵⁰ Esa primera representación de *L’écharpe rouge* tuvo ‘impronta griega’ a través de la música del compositor de nacionalidad helena Georges Aperghis y por el dispositivo escénico a cargo del ateniense Yannis Kokkos: <http://www.festival-avignon.com/en/archives-1984>.

³⁵¹ Para una intervención de mi autoría en torno al tema remito a mi artículo “Victor Hugo, risa y angustia: la voz de los desposeídos”, en AA.VV. (2003): *La literatura de habla francesa: reflexiones a comienzos del siglo XXI*, Rosario, Comunicarte.

³⁵² Véase el clarificador capítulo “Paso al teatro”, en MAUROIS, A. (1956): *Olimpio o la vida de Victor Hugo*. Barcelona, Janés, pp.173-179.

³⁵³ Véase el capítulo “Las últimas obras: El teatro en libertad y Torquemada”, en VERJAT, A. (2006): *Victor Hugo*. Madrid, Síntesis. p. 90-93.

³⁵⁴ Glapiou es uno de los personajes más extraordinarios del teatro libertario de Victor Hugo. Es fácilmente reconocible su parentesco y acción con los modelos de un Sganarelle o un Arlequin y, por ende, con la tradición de la *Commedia dell’Arte* y del teatro molieresco. El personaje —visto desde la perspectiva social de *Citrouilles* es una suerte de coro griego y de Anunciador claudeliano— se mueve por medio de resoluciones cómicas (o de sentido común) que descomprimen el melodrama social —escrito por Victor Hugo en su exilio de Guernesey— preanunciando, de alguna manera, el distanciamiento brechtiano a punto tal que algunos críticos han denominado a esta pieza *La ópera de tres centavos* de Hugo. *Mille francs de recompense*, pertenece a una trilogía conocida y publicada como *Théâtre en liberté* (junto a las comedias *L’intervention* y *Mangeront-ils*): durante el período de carnaval (*bal masqué*) y perseguido por la policía en el París de la Primera Restauración, Glapiou encuentra refugio en casa de

hija —que encarnan la fatalidad social— de caer en manos de un inescrupuloso hombre de negocios³⁵⁵. Según Badiou, Ahmed encarna ese camino “en que los humildes tienen derecho a declararles a los ricos y a los poderosos: “Somos más morales que ustedes” (ADC, 151):

“El esclavo anima lo cómico antiguo, el valet anima lo cómico clásico. El proletario moderno no tuvo esa función, sin duda porque estaba investido de una misión política, de tal suerte que la epopeya le convenía más que la farsa. Pero actualmente la misión no es más legible, la Revolución ya no es una Idea capaz de conferirle un carácter serio, incluso trágico, a la condición obrera. Entonces, liberado al mismo tiempo que sojuzgado de nuevo, el proletario del Sur puede y debe, en el escenario y bajo la eternidad de la máscara, hacer valer el devenir farsa del mundo, atravesar todos los medios devastándolos con su astucia, volver contra sus utilizadores naturales todos los lenguajes disponibles” (ADC, 161-162)

Etiennette y Cyprienne acosadas por la ruina y por un aprovechador agente de negocios (Rousseline) cuyo plan será desbaratado por el astuto e inventivo malandra (y *clochard*) Glapieu, verdadero “arregla-entueertos” social. La obra se destaca, a su vez, por la extensión de los monólogos en los que la reconocible voz autoral de Hugo parece promulgarse a través de la ‘máscara’ de los desposeídos: “Je suis très pensif, savez-vous? Aucun moyen de gagner le toit par là-haut; tout est fermé. J’ai l’honneur d’être dans une souricière. Le portier ne m’a pas vu passer. C’est bon, mais après? A peine a-t-on résolu ce problème, entrer, qu’il faut résoudre celui-ci, sortir. Voilà la vie. Toute l’escouade est encore là, dans la rue. Damnée police. Alguazils! Sbiras! Infâmes curieux! Ils ont l’air de chercher. Ils guettent. Peut-être ont-ils perdu ma piste. Vague espérance. Délibérons. Croiser les bras c’est assembler son conseil. Que faire? Redescendre? Pas possible. Empoigné, comme dit Monsieur le Vicomte de Foucauld. Demeurer ici? Pas possible. Les locataires montent et descendent. Qu’est-ce que je fais là? Ma tenue manque de respectabilité. Dilemme: si je m’en retourne par où je suis venu, je suis pris. Si je reste, je suis pris. Pour bien posée, la question est bien posée. Mais que faire? Comme c’est drôle, les oiseaux! Ça se moque de tout. Voler, quel bête de mot! Il a deux sens. L’un signifie liberté, l’autre signifie prison. Nous sommes en carnaval. Il y a pourtant des gens qui s’amusent! La nature ne prend aucune part à ma détresse. Les agents m’ont reconnu, quels gueux! Est-il possible de pourchasser un pauvre homme comme cela qui ne fait de mal à personne, uniquement parce qu’il a accompli autrefois une sottise. C’est de mon vieux temps, j’étais enfant. C’est égal, ça me suit. Ça ne pardonne pas, une sottise. On flanque un pauvre diable en surveillance dans un trou de province, surveillance, ça veut dire famine, il ne peut pas gagner sa vie, il s’esquive, le voilà à Paris. Qu’est-ce que tu viens faire à Paris? – Je viens devenir honnête homme, là. Paris est grand, Paris est bon; je viens m’y perdre et m’y retrouver. Je vais y changer de nom et y changer de métier. Voyons, veut-on de moi dans l’honnêteté? Je viens planter dans le sol parisien l’oignon de la vertu mais laissez-lui le temps de pousser, que diable!” (Glapieu, acte 1, scène 1), en HUGO, V. (2001): *Mille francs de récompense*, Paris, Éditions La Chasse au Snark, p. 21.

³⁵⁵ En la temporada 1966-67 en el teatro *Caminito* del barrio de la Boca se representó una recordada versión con el título *Mil francos de recompensa*. <http://didascaliasdelteatrocaminito.com/temporadas/mil-francos/>

Ahmed representa al “atleta del escenario” (en una denominación que recuerda a Artaud³⁵⁶), en un despliegue cada vez más arrollador de astucia (*métis*) a lo largo de toda la tetralogía; una suerte de héroe nuevo (“Hay una voluntad explícita de crear tipos teatrales contemporáneos”), que fue obsesión para Badiou, al considerar que, en la tradición teatral del siglo XX, hay escasez de “figuras durables, o incluso eternas, como son el Esclavo (Sosias) o el Valet (Scapin) y como merecía ser —ya se trate en un drama o en una farsa— alguien del Proletariado” (DPT, 151).

Por su parte, respecto de la elección de un personaje de origen africano³⁵⁷, Badiou establece que esa condición implica —siempre y en todo momento— al “otro” nacional que, en el caso francés es argelino, pero encarna siempre al otro diferente de muy diversas naciones en la figura del proletario³⁵⁸ venido de lejos y sobre el que recae la producción y “la vida” de los habitantes de cualquier “Norte”:

³⁵⁶ Véase el artículo de Jerzy Grotowski “Artaud y el teatro de la crueldad”, en ARTAUD, A. (1972): *Tres piezas cortas*. Caracas, Editorial Fundamentos, pp.7-18.

³⁵⁷ Para una llamativa comparación con la reciente tradición teatral, en el teatro cómico-burlesco del dramaturgo, actor e ilustrador franco-argentino Copi (1939-1987) es recurrente el uso del nombre Ahmed. Así lo releva el crítico Marcos Rosenzvaig: “El nombre Ahmed es el que utiliza Copi para tipificar a los desposeídos marroquíes que arriban a Francia. Todos los marroquíes que aparecen en su obra se llaman Ahmed: humildes, sin dinero, buscan un espacio, que es el que perdieron en el exilio. Ninguno es violento y viven la homosexualidad o la heterosexualidad como algo natural. El Ahmed de *Les Escaliers*... no se diferencia demasiado del Ahmed de *La Tour de la Défense* ni del Ahmed de “La baraka”. Ahmed está tan solo como todos los personajes de *Les Escaliers*..., pero algo lo diferencia, la posibilidad de soñar. “ustedes son gangsters, ladrones, travestis, lesbianas y mujeres, todas son verdaderas gangsters” Hay una moral en él, una ligera idea de familia; en él vive la memoria, pero enajenada en el submundo que le ha tocado transitar. (...) Copi conoció Marruecos y supo captar esa especie de sumisión digna, de generosidad corporal, de libertad en el alma de los habitantes”, véase el apartado “Los Ahmed” en ROSENZVAIG, M. (2003): *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos, pp.30-31

³⁵⁸ Badiou se propiamente a propósito de las insurgencias de Túnez y Egipto en un artículo en el que reafirma su compromiso con los más necesitados y desposeídos: “¡Qué preocupante persistencia de la arrogancia colonial! En la situación de miseria política, que es la nuestra, después de tres decenios. ¿No es obvio que somos nosotros los que tenemos todo que aprender de la sublevación popular del momento? (...) Una chispa puede incendiar la pradera. Todo comienza con la inmolación por acción del fuego de un hombre sumido en el desempleo, a quien se le quiere prohibir el miserable comercio que le permite sobrevivir, y que una mujer policía lo abofeteara para hacerle comprender que este bajo mundo es real. Este gesto se expande en pocos días, en algunas semanas, millones de personas que gritan su alegría en alguna plaza lejana y el comienzo de la catástrofe de poderosos potentados. ¿De

“¿Por qué Ahmed? ¿Por qué un argelino? Hubiera podido ser ciertamente un africano negro (y no olvidé introducir entre los tipos lingüísticamente virtuosos a una africana, Fenda). Si yo fuera alemán, él habría sido sin duda turco; si fuera belga, él habría sido marroquí; si fuera griego, albanés; si fuera húngaro, gitano; si fuera inglés, paquistaní; si fuera ciudadano de Estados Unidos, él habría sido mexicano... ¿Y si fuera italiano? ¿Habría sido suficiente acaso que él fuera siciliano, sardo, calabrés o incluso napolitano? En todos los casos, se trata de un proletario llegado “del Sur”, de aquel sobre el que reposan la producción y la vida de los instalados del Norte, de aquel cuya libertad debe ser conquistada a cada instante contra el resentimiento y la venganza de los miedosos. De allí su resistencia, su inteligencia, su vitalidad encarnizada, y finalmente su virtuosidad de lenguaje y social” (ADC, 161)

La construcción de ese héroe —cuyos rasgos que se acercan en el ideal badiouiano a la premisa aristotélica de: ni buenos ni malos sino de una humanidad por encima de todo maniqueísmo— lo lleva a asumir la creación de una figura compleja, de “subjetividad anarquizante”, cimentada en el “entrelazamiento del Bien y del Mal, de la solidaridad y de la maldad” (DPT, 151).

Por su parte, Ahmed está dotado de una ‘visión’ que le permite también atravesar (en diagonal) no sólo en el corto plazo de las situaciones que le toca vivir a su alrededor, sino también la perspectiva de una ‘mirada más allá’ que, según Badiou, es “suma propiedad” de todo aquel proletario venido de cualquier Sur que ‘vislumbra’ —con notable agudeza— tanto lo arcano (que desde hace tiempo se empeña en coartarle sus posibilidades) como lo venidero (la promesa de un futuro mejor para su hijos):

“Mao Tsé-tung decía: “El ojo del campesino ve justo”. Digamos que el ojo del proletario del Sur ve lejos. Felizmente para él, porque

dónde viene esta fabulosa expansión? ¿Es la propagación de alguna epidemia de libertad? No. Como lo dice poéticamente Jean-Marie Gleize, «un movimiento revolucionario no se expande por contaminación, sino por resonancia: alguna cosa que se constituye aquí, resuena con la onda de choque con alguna cosa que se constituye allá». Esta resonancia, llamémosla ‘evento’. El evento es la brusca creación de, no de una nueva realidad, sino un sin número de posibilidades”, en BADIOU, A. “Cuando un viento del este barre la arrogancia de Occidente” aparecido en el diario *Le Monde* el 18 de febrero de 2010. Traducción y versión en línea *Colectivo entre las cuerdas*: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/sersocial/2011/02/20/tunez-egipto-cuando-un-viento-del-este-barre-la-arrogancia-de-occidente/>.

lo que ve de cerca, alrededor de él, no es casi nada brillante: racismo ordinario, envidia contra aquel cuya existencia es vasta y variada, injusticias de todo tipo, leyes discriminatorias, pusilanimidad, trabajo duro... Pero él ve lejos, su vida es una arca viajera: sus hijos, por astucia, por fuerza o por razón, tendrán lo que él no tuvo. Y conoce los arcanos de la sociedad, justamente porque ella pretende cerrárselos” (ADC, 161)

Ahmed es un personaje no necesariamente ‘positivo’³⁵⁹, pero que, en todo momento, hace prevalecer ‘la afirmación’ por sobre la negación y que perfecciona su capacidad de reconocer lo abyecto del entramado político desde la dispensa de su condición social como “portador de una inteligencia de las situaciones y de una capacidad de intervención” (DPT, 151).

En el prefacio a la edición italiana de *Ahmed le philosophe* (conocido entre nosotros con el título de “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena”, que citamos en este apartado), Badiou, dirigiéndose a los lectores de la península, restringe o impugna en parte el basamento de la *Commedia dell’arte* como diseño para la construcción del personaje de Ahmed. Si bien no adherimos completamente, no podemos dejar de señalar que es el propio Badiou quien declara no imitar a ninguna de las figuras reconocibles como Arlequin, Pantalón o Colombina; su fundamental justificación consiste en la relación entre el uso del cuerpo y del lenguaje, en esas

³⁵⁹ En la concepción del personaje de Ahmed que ensambla todo el ciclo resuena en parte el tipo de personaje brechtiano que atraviesa toda la obra del escritor alemán. John Willet, el célebre traductor de Brecht al inglés, sostiene: “Ninguna de las obras de Brecht tenía un protagonista ‘positivo’ (es decir, ejemplar) o llevaba al tipo de final políticamente feliz que se conoce en la jerga con el nombre de “conclusión positiva”. No eran particularmente “saludables” (esto es, optimistas) y salvo “Los fusiles de la señora Carrar”, eran de un anticonvencionalismo heterodoxo en la forma. Ni la condición de Brecht ni su talla pudieron impedirles a los críticos del partido en la Alemania Oriental atacar “Madre Coraje”, basándose en que la protagonista termina por depender más que nunca de su fe en la guerra y en que todo el tono es mísero y gris, de una manera agobiante. “Puntilla” fue considerada fuera de lugar desde el punto de vista social, ahora que había tenido lugar una reforma agraria; el *Hofmeister*, con su ubicación en el período de la *Deutsche Misere*, se clasificó como obra “negativa”. La sátira, así tuvo que señalarlo Brecht (como había tenido que decírselo Erich Kästner a los críticos de derecha unos veinticinco años antes), no se ocupa normalmente de “personajes positivos”, en WILLET, J. (1963): *El teatro de Bertold Brecht*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, p. 298.

viejas figuras teatrales, y en su obsesión por la necesidad de un nuevo tipo teatral que responda a nuestra contemporaneidad. Pero en un aspecto crucial, surgido del fragor de los ensayos previos a la representación de *Ahmed le subtil*, el personaje de Ahmed fue representado enmascarado, respondiendo así de manera clara a los tipos reconocibles de la *Commedia dell'Arte* y, mucho antes, a la tradición teatral griega.

Uno de los colaboradores del director Christian Schiaretti, Jean-Pierre Jourdain (colaborador, a su vez, del Teatro Nacional de Chaillot) propuso dotar de máscara a Ahmed y encargar especialmente ese aditamento a uno de los grandes artistas teatrales de Europa: Erhart Stiefel³⁶⁰. De esta forma el personaje de Ahmed perdió su carnadura sólo realista para cobrar una dimensión más enigmática y cargado de veladuras: “AHMED. Le masque est de la plus extrême importance. Le masque change tout. Il situe l'acteur entre l'énigme et l'opacité de l'animal” (ASF, 303). Esa máscara³⁶¹ dotó a Ahmed de una condición que ya no reclamaba por un inmigrante árabe venido de la periferia sino era —casi en clave también pirandelliana— “muchos y ninguno”³⁶², volviéndose así, en la poética de Badiou, la entidad de una multiplicidad

³⁶⁰ Stiefel (1940) es un artista, escultor, decorador y escenógrafo suizo, especialmente reconocido en toda Europa como creador de máscaras y continuador de esa rica tradición teatral. Su trabajo fue requerido por los más importantes directores de escena europeos. En su vasta trayectoria creó las máscaras tanto del Scapin molieresco como del Arlequino de Goldoni como antecedentes del Ahmed badiouiano.

³⁶¹ La máscara es indisociable “du costume qui le complète et des accessoires qui l'accompagnent, devient un véritable objet scénique permettant à Aristophane d'établir des relations complexes entre celui qui porte le déguisement et celui qui le voit” (JAY-ROBERT; 2009, 73).

³⁶² Karine Chevalier estudia la realidad socio-identitaria de los inmigrantes a través del estatus de la máscara en su dimensión psicológica (como proyección de los otros y de uno mismo, del país de acogida como así también de la comunidad de pertenencia), como objeto antropológico, etnológico, dramático y estético en el teatro y en el cine contemporáneos. Estudia, a su vez, los fenómenos de proyección universal del espectador en el motivo de la máscara, como así también los dispositivos de *masqué/demasqué*, sus posibilidades de cuestionamiento de los roles sociales. Su trabajo menciona una de las piezas del ciclo de Ahmed: “La figure de l'immigré pourra ainsi être régénérée autant de l'intérieur que de l'extérieur. La mise en scène par exemple d'Ahmed philosophe (1995), écrit par Alain Badiou, et mis en scène par Grégoire Ingold pour la troupe Balagan-Système en 2010 permettra au personnage masqué de se rattacher à des autres types traditionnels tel Arlequin, le faisant passer du statut d'immigré à l'opprimé, maîtrisant le français pour mieux l'intégrer dans un

subjetiva: un ser incompleto que necesita para su “composibilidad” partir de Scapin o de las varias subjetividades a disposición (ya sea Reemplazo o Demonio) como así también los ancestros aristofánicos que subsume, tanto como dios del teatro (Dioniso) o como criado (Jantias). De este conglomerado de identidades, postulamos que Ahmed en Citrouilles es un *constructo* hecho de partes que no desconocen ni las derivas a duplicación reconocibles en Reemplazo o Demonio, ni el paradigma de máxima en el Scapin molieresco, ni la etiología del licio Jantias ni el Dioniso venido de Oriente.

A través de la máscara Ahmed deviene, como Dioniso, un dios teatral que asume muchos nombres y muchas formas³⁶³. Ahmed se vuelve así la representación de una idea de personaje cuya máscara es un soporte especular que redimensiona su praxis y su filosofía; el teatro provee “materialidad a la idea” a través del adminículo de la máscara y convierte así a un migrante en un personaje que encarna una “emancipación colectiva”. El célebre filólogo alemán Walter F. Otto complejiza el análisis de la máscara del dios Dioniso —dios de la máscara por autonomasia— entendiéndola como “símbolo y encarnadura” y, a su vez, como un fenómeno del “encuentro” de un dios que muestra solamente su frente y que carece de “envés”:

“Los espíritus no tienen dorso, afirma el pueblo. La máscara no tiene nada que vaya más allá de ese subyugador “salir del paso”, es decir, tampoco tiene una existencia plena. Es símbolo y apariencia de aquello que está y no está: unión de la presencia inmediata y la ausencia absoluta. Así, la máscara nos dice que la aparición de Dioniso, que se distingue de otras divinidades por su evidencia y su imperiosidad, está ligada al enigma insondable de la duplicidad y la contradicción” (OTTO; 1997, 70)

espace artistique national. De même le masque offre la possibilité de désaliéner autant le public que l'acteur”, en CHEVALIER, K. (2012): “De l'immigré à l'alterité. La figure de l'étranger entre masque et carnaval cinématographique”, *Transcultural Visions*, N° 1, V. 1, University of Westminster, 11.

³⁶³ Cf. FORD; 2011, 343.

Por su parte, en esa moderna y *contradictoria* reescritura del valet clásico que representan Ahmed y su máscara, Jacques Rancière ve “la sustitución de una confianza en los recursos generales del infinito, tal como los distribuyen discretamente los ‘procedimientos de verdad’, por las promesas de teatro del anudamiento dialéctico”. Esa denominada “política del infinito” tendrá dos grandes desviaciones: una desviación de derecha y una desviación de izquierda, que no son otra cosa que variantes de una misma confusión. Al analizar el personaje de Ahmed, Rancière dirá:

“La política del infinito tiene dos enemigos, que retornan regularmente en sus dramaturgias ficcionales. Es así como Badiou nos muestra su personaje portavoz Ahmed enfrentado a los dos mismos antagonistas: está de un lado el maestro del inferior chapoteo vulgar, pensador de la finitud agobiante, adorador abyecto de las víctimas, militante del ordenamiento humano-cristiano-sindical-ecolo-asociativo de lo que es. Contra aquel, hay que remarcar indefinidamente la ruptura o la apuesta del acontecimiento que excede al ser, invocando a los poetas del acontecimiento, puesto que la filosofía no tiene acontecimientos y la política no tiene más que acontecimientos oscuros. (...) Es que, contra el gestor de la finitud chapoteante, hay otro personaje al que llamaré el juglar de las estrellas: aquel que, ignorando la matemática severa del ser múltiple, practica la política de las estrellas de la poesía; el terrorista del partido del acontecimiento puro, del acontecimiento que quiere dispensarse de la retroacción de la fidelidad y operar “sin esperar” la ruptura en dos de la historia del mundo” (RANCIÈRE; 2011, 293-294).

Además, el autor de *Citrouilles* establece que el apetito y la voracidad tanto alimentaria como sexual o pecuniaria de esos viejos tipos no coincide con la creación de Ahmed, cuyos instrumentos corporales y visuales son otros y responderían a una “captación más simbólica que realista” y mucho más acordes (o “solidarios”) con las pretensiones sociales de hoy. La resistencia de un personaje como Ahmed —su “diagonal de furor”— ya no pasaría sólo por su supervivencia en un mundo hambreado o por una preocupación en torno a su ‘apariencia’ en el entramado social, sino por una operación del lenguaje, donde ‘el lenguaje vence al cuerpo’ y donde la

capacidad de ‘nombrar el deseo’ prevalece como un modo de distinguir claramente a los enemigos sociales a los fines de desenmascararlos.

Mediante múltiples artilugios de la inteligencia la lengua se pone, de manera ejemplar, en situación de ‘mostración’: “los cuerpos deben servir a la lengua, y no a la inversa” (ADC, 159). En una poética de la lengua —“tan variada o compuesta como un paisaje”— Badiou reconoce que en sus obras aparecen: 1) una lengua estereotipada y de corto alcance que asume el efecto cómico como una capacidad para “asestar” con más convicción la crítica cuando “no se refiere a ningún (personaje) real (Lanterne, Pompestan, Rhubarne)”; 2) una lengua pobre e impotente y que se muestra “afligida” por esa desavenencia o “incapacidad”; los jóvenes son portadores de ese instrumento “en construcción”; y 3) una lengua brutal “enteramente compuesta por los desechos del resentimiento (Moustache)”; y, en cuarta instancia, la lengua diagonal³⁶⁴ de Ahmed —acorde al sistema filosófico de Badiou entre lo uno y lo Múltiple— que hace “malabarismos con todos los recursos y todas las sutilezas”: será

³⁶⁴ El pensador argentino Eduardo Grüner, a partir del debate ‘Badiou o Deleuze’, utiliza *diagonal* como paradójico: “Es aquí, como ya hemos adelantado, donde se revela estimulante (si uno se empeña, como hacen los estudios culturales, en permanecer dentro de la filosofía "post") la original lectura que ha hecho Badiou sobre Deleuze. Para Badiou, en efecto, Deleuze no es tanto —como se piensa generalmente— el filósofo de lo Múltiple (vale decir, de las puras diferencias, como sí lo son Foucault y Derrida), sino el filósofo de una relación compleja entre lo Uno y lo Múltiple, entre la diferencia y la repetición. Las multiplicidades, en esta interpretación, son simulacros de lo Uno, del Ser, pero no en el sentido baudrillardiano de una sustitución completa de lo Real (equivalente aquí al ser de lo Uno) por los simulacros, de modo que lo real termina desapareciendo completamente de la escena ("la guerra del Golfo no ha tenido lugar"): los simulacros deleuzianos, con sus "intensidades" y sus "flujos descantes", son medios de expresión paradójicos, "diagonales", de la unicidad del Ser. Como lo ilustra Badiou remedando a Heidegger y por su intermedio a Aristóteles, "el Ser se dice sólo de dos maneras: como lo Uno y como lo Múltiple". Las multiplicidades no pueden, en modo alguno, ser reconducidas a lo Uno (no hay determinación simple de las unas por el otro), pero lo Uno —llamémoslo ahora: la identidad— es la condición de posibilidad de lo Múltiple —llamémoslo ahora la diferencia— y, en cierto modo, estamos de nuevo ante la "causa ausente" de Spinoza (un filósofo guía para Deleuze, como sabemos, pero también para Althusser y Negri)”; véase el capítulo “¿La modernidad ya no es moderna?, en GRÜNER, E. (2002): *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires, Paidós, p. 125.

ésta la lengua que domine “todas las situaciones”, ya es “la lengua de la inteligencia anarquista y voluble” (ADC, 159).

Recapitulando los aspectos que venimos relevando en torno al personaje, hipotetizamos que este “constructo” que es Ahmed responde a las siguientes características:

- a) está diseñado más a partir de la figura molieresca de Scapin que de otros ancestros de la *Commedia dell'Arte* y responde a una necesidad de reponer una figura “faltante” en el siglo XX, acaso esbozada, más cercanamente a nosotros, en figuras del teatro de combate o libertario del siglo XIX, cuyo máximo exponente fue Victor Hugo; siempre encarna al otro nacional, proletario e inmigrante, extranjero marginado y discriminado-
- b) es una figura “compleja”, de subjetividad “anarquizante”, no tanto “positiva”, como “afirmativa” que opera allí donde se “dejan ver” los “entrelazamientos” del Bien y del Mal; según Rancière es un “personaje entre” un “pensamiento de la finitud” y la “política de las estrellas”:
- c) posee una visión justa y certera que puede ver lo “incidental oscuro”, pero también lo arcano (de la historia) y el porvenir (también de la historia);
- d) funda sus acciones en la vitalidad de un cuerpo, pero mucho más en un uso experto de la lengua ya que su “ciencia de los lenguajes” es ilimitada;

- e) actúa desde su condición proletaria —con una “visión”, un cuerpo y un manejo de la “verba”— en todo momento ‘diagonal’ a los fines de desarticular el “cuadrado social” y político;
- f) su máscara, que subsume las tradiciones antiguas e italianas de múltiples tipos tradicionales, proyecta —a partir de su condición de inmigrante— una identidad múltiple y universal.

En resumen, el original concepto de ‘personaje diagonal’ subsume —en un registro matemático o geométrico, caro a Badiou— los términos aquí arriba expuestos. Badiou define así su teoría en la figura del Ahmed diagonal, donde ‘diagonal’ representa según él “la condición mayor de la comedia”:

“...en el sentido en que la diagonal del cuadrado no es conmensurable a su lado. En el cuadrado social de un mundo rendido al salvajismo capitalista puro y simple, Ahmed viene a embrollar la situación de tal suerte que surge, en la risa y por ella (como por su reverso de duda o de angustia), una dimensión que no tiene, con este mundo, ninguna medida en común. En este sentido, que sea “extranjero”, llegado de otra parte, es una metáfora: en realidad, él es de aquí, pero de un “aquí revelado en su impostura y en su apariencia. Ciertos espectadores insistieron en el carácter “irreal” de Ahmed, como por lo demás en la dimensión “sobrecargada” de las comparsas, los Rhubarbe, los Moustache, los Pompestan, etcétera. Me alegro. Ya que Ahmed, diagonal, revela, por la pura energía teatral, que lo que nos declaran que es la necesidad de lo real (la economía de mercado, las elecciones, los derechos del hombre, la izquierda y la derecha, la mundialización financiera, etcétera) puede ser visto y desmontado como un puro discurso. Y las figurillas del juego social, a las que Ahmed no deja de confundir, son en el escenario el cuerpo frágil, la voz cómica, de esos interlocutores profesionales) como odres vacíos. Esa producción frenética, en situaciones teatrales rápidas, del vacío de los discursos, de su pompa obscena, es eso, y nada más, lo que hace de Ahmed el diagonal, a su manera, un filósofo. O sea aquel que, por su actor puro, desmonta la lógica obstinada de las opiniones” (ADC, 162)

- 4.4. El Coro: funciones y características. Coro de obreros, calabazas y gigantes de la montaña: su relación con los coros de *Ranas*. Los *iniciados* al misterio del teatro.

En *Ranas*, uno de los fenómenos más singulares corresponde al desdoblamiento del coro a través del coro de ranas y del coro de iniciados (los μεμυημένοι); en Badiou esa alternancia coral —y sus predilecciones métricas y estróficas— se amplían en la constitución de tres coros en lugar de dos³⁶⁵ y en el uso de métricas irregulares —como es de suponer— más acordes al lugar de enunciación del Coro en el teatro contemporáneo y a su intencionalidad discursiva³⁶⁶. Debemos señalar que en esta tríada Badiou ejemplifica ‘en espejo’ la valorización por un lado de los trabajadores del teatro (a través del coro de obreros del teatro) y por el otro del público real o audiencia posible (a través del enigmático y oracular coro de los gigantes de la montaña). En el medio —y en “pantanosos” posición— queda el coro de calabazas que, como en el de ranas —aunque accesorio y encargado de darle título a la comedia³⁶⁷—, nos alerta sobre los peligros de un teatro “desviado” de los propósitos cívicos, al representar un teatro de la gritería y del aturdimiento del

³⁶⁵ Dobrov señala que la declinación del coro es uno de los rasgos de la Comedia griega: la comedia, acaso influenciada por la tragedia, emprendió una disminución del coro; el hecho de que Badiou agregue más coros podría ser visto como un resurgimiento de la necesidad de lo coral en el teatro contemporáneo y la posibilidad de sondear “nuevas interacciones” tanto cómicas como filosóficas en el rol de los coros como representaciones del consenso de la comunidad. Dobrov alude también a una interpretación política que relaciona la declinación del drama coral con la derrota de Atenas; Badiou propone al coro como un elemento fuertemente activo en su movilización escénica, en sus reclamos y su carácter “representacional”, que se contrapone con cierta “pasividad” de los coros aristofánicos, según señala el crítico: “First we should be skeptical about the assumption that the chorus represented the consensus of the community and that an active chorus could exist only in an era of devotion to the polis (the fifth century) but waned in an era when the individual was presumably of greater importance (the fourth century). The relationship between chorus and community was surely more complicated than this” (DOBROV; 1995, 99-107). Sobre el tema: MAIDMENT, K. (1935): “The later comic chorus”, *CQ* 29, 1-24. WEBSTER, Th. (1970): *The Greek chorus*, London, Methuen. SIFAKIS, G. (1963): “High stage and chorus in the hellenistic theatre”, *BICS* 10, 31-45. DALE, A. (1965) “The chorus in the action of Greek tragedy”, *Classical drama and its influence: Festschrift Kitto*, London. ROTHWELL, K. (1992) “The continuity of the chorus in fourth-century Attic comedy”, *GRBS* 33, 209-225. TAPLIN, O. (1976): “ΧΟΡΟΙ and the structure of postclassical tragedy”, *LCM* 1, 47-50.

³⁶⁶ Véase el trabajo de GARCIA-RAMOS MERLO, J. (2011): *El coro en el teatro, su resurgimiento como elemento renovador en la escena europea*. Madrid, UNED.

³⁶⁷ Del Corno sostiene que *Ranas* lleva por título un episodio marginal tal como ocurría en *Epitrepontes* o *El arbitraje* (Ἐπιτρέποντες) de Menandro, que toma por título una escena circunscrita a dos personajes secundarios (DEL CORNO; 1986, 213).

espectador que, por otra parte, pulula —“Hay calabazas por todos lados” (Acto II, escena 3)— en ese Infierno teatral, y también en los escenarios contemporáneos.

Según Hubbard, la inclusión de un coro de ranas representa el uso de un arquetipo simbólico —de estatuto ambiguo— propio de los cuentos de hadas “in which frogs turn into beautiful princess or princesses”³⁶⁸. Por nuestra parte, reconocemos, en el texto francés, que, en el uso y el título de *Citrouilles*³⁶⁹, Badiou trabaja no sólo con un imaginario “trastocado” de las calabazas presentes en apólogos y en “contes de fées” —por otra parte de gran tradición en las letras francesas tanto en historias, leyendas y cuentos populares de la región de Languedoc³⁷⁰ como en Jean de La Fontaine³⁷¹ (1621-1695) o Charles Perrault (1628-1703)—³⁷², sino también con

³⁶⁸ HUBBARD; 1991, 202.

³⁶⁹ En el étimo de la palabra francesa *citrouille* reconocemos el término latino *citreum, citron*.

³⁷⁰ Véase la recopilación folklórica de FABRE, D. & LACROIX, F. (eds.) (1990): *Historias y leyendas de Languedoc*. Barcelona, Crítica.

³⁷¹ La cuarta fábula del Libro III de la compilación de apólogos de La Fontaine que lleva por título “Les grenouilles qui demandent un roi” cruza por un lado la imitación de una fábula de Esopo y Fedro (“Ranae regem petierunt”) y por otro el episodio bíblico en que los sabios de Israel le exigen a un Samuel anciano un rey (*Samuel* 8: 1-19). La fábula se destaca por su crítica a la “insatisfacción” y a la versatilidad de las ranas/pueblo, puestos ambos en franca analogía:

“Les grenouilles se lassant
De l'état démocratique,
Par leurs clameurs firent tant
Que Jupin les soumit au pouvoir monarchique.
Il leur tomba du ciel un roi tout pacifique:
Ce roi fit toutefois un tel bruit en tombant,
Que la gent marécageuse,
Gent fort sotté et fort peureuse,
S'alla cacher sous les eaux,
Dans les joncs, les roseaux,
Dans les trous du marécage,
Sans oser de longtemps regarder au visage
Celui qu'elles croyaient être un géant nouveau.
Or c'était un soliveau,
De qui la gravité fit peur à la première
Qui, de le voir s'aventurant,
Osa bien quitter sa tanière.
Elle approcha, mais en tremblant;
Une autre la suivit, une autre en fit autant:
Il en vint une fourmilière;
Et leur troupe à la fin se rendit familière
Jusqu'à sauter sur l'épaule du roi.
Le bon sire le souffre et se tient toujours coi.
Jupin en a bientôt la cervelle rompue:
« Donnez-nous, dit ce peuple, un roi qui se remue »
Le monarque des dieux leur envoie une grue,

ciertas expresiones coloquiales de la lengua francesa en las que la palabra *citronille* designa a *tête*, en sentido despectivo o entiende a estas calabazas como “figuras de ciénaga”³⁷³.

Nichols nos recuerda que *Ranas* es la última de tres obras en las que Aristófanes toma el nombre de los coros a cargo de animales³⁷⁴ como título de la pieza. De esta forma se suceden en la comediografía del ateniense: *Aves* (bestias antropomorfizadas), *Avispas* (coro de ancianos) y *Ranas* (batracios en el mundo de ultratumba): el protagonista en cada una estas obras —cuya “máscara animal” sugiere el tratamiento mediado de problemas humanos— “seeks to transcend the city, with all of its defects, by escape”³⁷⁵.

Sifakis sostiene que del famosísimo “Βρεκεκεκεῖξ κοῦξ κοῦξ”³⁷⁶ de las ranas — “Βρεκεκεκεῖξ κοῦξ κοῦξ,/ βρεκεκεκεῖξ κοῦξ κοῦξ!/ Λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,/ ζῦναυλον

Qui les croque, qui les tue,
Qui les gobe à son plaisir;
Et grenouilles de se plaindre.
Et Jupin de leur dire: «Eh quoi? votre désir
A ses lois croit-il nous astreindre?
Vous avez dû premièrement
Garder votre gouvernement;
Mais, ne l'ayant pas fait, il vous devait suffire
Que votre premier roi fut débonnaire et doux
De celui-ci contentez-vous,
De peur d'en rencontrer un pire.»

en LA FONTAINE, J. (2013): *Les Fables de Jean de la Fontaine*. Livres 1-4. Montréal, ADL Agence du livre, pp. 98-99. Hay versiones en español de las fábulas libertinas de La Fontaine inspiradas en el griego Anacreonte (*El amor mojado* o *El retrato de Iris*) en: LA FONTAINE, J. (1997): *Fabulas libertinas*. Buenos Aires, Leviatán.

³⁷² Dos de los aspectos iconográficos y simbólicos que emanan de la calabaza provienen: de la fábula moralizante de La Fontaine “Le Gland et la Citrouille” (Livre IX, fable 4), y, de la famosa mutación de calabaza en carruaje del cuento “Le Cendrillon” de Perrault.

³⁷³ Para Jay-Robert, las ranas —y también podemos aplicárselo a calabazas— son, desde su espacialidad pantanosa, guardianes de la frontera ominosa que delimita la entrada al reino del Hades/Infierno teatral (JAY-ROBERT; 2009, 65)

³⁷⁴ “La técnica de Aristófanes de los coros zoomorfos consiste en atribuirles un tema lírico que no repugne, en su sentido literal, a la condición primitiva de los coreutas —aquí las Ranas—, pero que, al mismo tiempo, dibuje simbólicamente el verdadero contenido de la pieza, en este caso, la poesía” (VERDE CASTRO; 1964, 65)

³⁷⁵ NICHOLS; 1998, 150.

³⁷⁶ Nos interesa la concepción y estudio de lo inarticulado (o voz confusa) que postula Giorgio Agamben en su texto “Pascoli y el pensamiento de la voz”: “Los gramáticos antiguos

ὕμνων βοᾶν/ φθεγξώμεθ',/ εὐγῆρυν ἔμᾶν/ αἰοιδάν, κοαξ κοαξ,/ ἦν ἀμφὶ Νυσηίων/
 Διὸς Διόνυσον ἔν/ Λίμναισιν ἰαχῆσαμεν,/ ἦνιχ' ὁ κραιπαλόκωμος/ τοῖς ἱεροῖσι
 Χύτροισι/ χωρεῖ κατ' ἔμῶν τέμενος λαῶν ὄχλος/ Βρεκεικεξ κοαξ κοαξ” (vv. 209-
 220)³⁷⁷ — se pasa al tono melifluido de la invocación a Iaco en la voz de los iniciados —
 “Ἴαχχ', ὦ πολυτίμητ' ἔν ἔδραις ἐνθάδε ναίων,/ Ἴαχχ', ὦ Ἴακχε,/ ἐλθέ τόνδ' ἀνὰ
 λειμῶνα χορεύων/ ὄσιους εἰς θιασώτας,/ πολύκαρπον μὲν τινάσσων/ περὶ κρατὶ σῶ
 βρὺντα/ στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ' ἔγκατακρούων/ ποδὶ τῆν ἀκόλαστον/
 φιλοπαίγμονα τιμῆν/ χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἀγνήν, ἱερᾶν/ ὄσιους μύσταις

comenzaban sus tratados desde la voz (*fonê*). La voz, como puro sonido natural, no entra sin embargo en la gramática. Esta comienzo, en efecto, con la distinción de la “voz confusa” de los animales (*fonê synkechyméne ho agrámmatos*); los latinos traducían *vox illiterata, quae litteris comprehendere non potest*, (voz no escribible es la que no puede ser comprendida con letras) que no se puede escribir, como el *equorum hinnitus* (el relincho de los caballos) y la *rabis canum* (la rabia de los perros) de la voz humana escribible (*enrámmatos*) y articulada. Una clasificación más sutil, de origen estoico, distingue sin embargo la voz de modo más difuminado. Se debe saber -se lee en la *Tékne grammatiké* de Dionisio Tracio- que algunas de las voces son articuladas y escribibles (*enrámmatoí*), como las nuestras otras inarticuladas y no escribibles, como el crepitar del fuego y el fragor de las piedras o de la madera; otras inarticuladas y sin embargo escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales, como el *brekekéks* y el *koí*; estas voces son inarticuladas porque no sabemos qué significan, pero no *enrámmatoi* (escribibles), porque las podemos escribir. Detengámonos en estas voces inarticuladas y sin embargo “gramaticalizadas”, en estos *brekekéks* y *koí* tan parecidos a las onomatopeyas pascolianas, y preguntémosnos: ¿qué les sucedió a las confusas voces animales para haberse vuelto *enrámmatos* (escribibles), para haber sido encerradas en letras? Al entrar en los *grammata* (letras), al escribirse, se diferencian de la voz de la naturaleza, inarticulada e inscribible, para mostrarse, en las letras, como un puro querer-decir, cuyo significado resulta desconocido (muy parecidos, en esto a la glosolalia y al *vocabulum emortuum* (palabra muerta) de Agustín). El único criterio que permite distinguirla de la voz inarticulada es, en efecto, que “no sabemos qué significa”. El *gramma*, la letra, es, entonces, la cifra, en sí no significativa, de una intención de significado que se cumplirá en el lenguaje articulado; el *brekekéks*, el *koí* y las otras imitaciones de las voces animales captan la voz de la naturaleza en el punto en el que emergen del mar infinito del mero sonido pero cuando no son aún lenguaje significativo”, en AGAMBEN, G. (2016): *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 130-132.

³⁷⁷ “Coro de ranas: Brekekekex koax koax, brekekekex koax koax. Hijos lacustres de los pantanos, entonemos el grito aflautado de himnos, mi canto, de bella voz, koax, koax, el cual vociferamos en Limnas, para Dioniso Niceo, hijo de Zeus, cuando el cortejo embriagado avanza con las sagradas marmitas, la muchedumbre de pueblos hacia mi templo. Brekekekex koax koax”.

χορείαν” (vv. 325-335)³⁷⁸; si, como hemos visto, la comedia es el gran espacio de negociación de elementos en muchos casos contrapuestos, en este caso en la alternancia de coros dicotómicos (el grotesco y empecinado “croar de las ranas”³⁷⁹ y la “visión idealizada” de iniciados), la incorporación de un tercer coro en Badiou parece diversificar esa constelación de voces aunadas.

Sin embargo, algunos estudiosos no comparten la dicotomía coral y sostienen que ambos coros —el de ranas y el de iniciados— son cómicos: una lectura —acaso forzada— del contraste entre ambos no permite igualar la vulgaridad “batracia”³⁸⁰ y la

³⁷⁸ “Coro: Yaco, que vives en sedes muy honradas, Yaco, oh, Yaco, vení para bailar sobre este prado, hacia tus piadosos fieles, agitando alrededor de tu cabeza una corona de mirtos cargada de frutos. Marcando rítmicamente con pie intrépido el culto indisciplinado, jugueteón, que tiene la mayor parte de las Gracias, danza pura, sagrada, para los piadosos iniciados”.

³⁷⁹ “Μᾶλλον μὲν οὔν
φθεγγόμεσθ’, εἰ δὴ ποτ’ εὐ-
ηλίτοις ἔν ἁμέραισιν
ἤλάμεσθα διὰ κυπείρου
καὶ φλέω, χαίροντες ὠδῆς
πολυκολύμβοισι μέλεσιν
ἢ Διὸς φεύγοντες ὄμβρον
ἔνυδρον ἐν βυθῷ χορείαν
αἰόλαν ἐφθεγγόμεσθα

πομφολυγοπαφλάσασιν”: “Mucho más vamos a croar, si alguna vez hemos saltado en días bien soleados, por la alfalfa y el junco, alegrándonos con las melodías del canto multizambullentes, o si, evitando la lluvia de Zeus, hemos croado en las profundidades un coro ágil con burbuchisporroteos” (*Ranas*, vv. 241-249).

³⁸⁰ En dos rapsodias contiguas, Badiou usa la metáfora *batracia* al referirse a conflictos con los ministros de Cultura (como Léotard, nombrado para el cargo sin ningún antecedente en esa cartera) o con administradores de teatros nacionales de Francia (como Claude Bréart de Boisanger, diplomático cuyo nombramiento al frente de la Comédie-Française fue muy mal recibido); esta cita evoca la aparición de las calabazas y su relación con Mme. Pompestan en *Citrouilles*: en XXXI, al referirse al nombramiento de François Léotard como ministro de Cultura de Chirac: “Ahora bien, ¿bajo qué consigna se desarrolla este episodio melodramático de la lucha de clases en el teatro? Desfilarán al grito sorprendente, que no deja de tener un pequeño matriz *batracio*, de ¡queremos un ministro!”. Léotard era acusado de no serlo, a tenor de las modificaciones en la cantidad y en la jerarquía de las prebendas” (RT; 48) (el subrayado es mío), y, en XXXII: “Numerosos teatros son nacionales. Tenemos la Comedia Francesa, evidentemente, que le supuso a Malraux (un ministro, aquél, como seguramente lo querían *las ranas*, pero no se produce un golpe de Estado militar todos los días) un largo combate, con audiencia pública, ujieres, órdenes, decretos y todo ello solamente para expulsar al administrador de la época, que se llamaba, como en una obra, el Señor de Boisanger” (RT; 48-49) (el subrayado es mío).

alambicada “solemnidad iniciática”³⁸¹: “both comic choruses, that of the blesses initiates and of the frogs, are necessary to Aristophanic comedy”³⁸².

A su vez, es de rigor relevarlo, es un debate constante de la crítica la cuestión en torno a si el coro de ranas era o no visible para los espectadores³⁸³ (su visibilidad o no dependía o bien a razones presupuestarias del teatro griego dado que, supuestamente, no había aportes suficientes para financiar dos coros con presencia escénica, la paga de sus coreutas y la dispensa de vestuario; o bien a la imposibilidad de que el coro de ranas se cambie de vestuario para representar al coro de iniciados con la escasa diferencia métrica —cuarenta versos— que media entre ambos)³⁸⁴. En caso de no ser visible, este famoso coro de ranas y todo el agón con Dioniso era sostenido entre el dios y la modulación del texto que se escuchaba desde fuera de escena, lo que habilita a nuestro entender —y a la luz de los estudios de Dólar— la audición de una voz acusmática³⁸⁵, que tiene su origen en las prácticas de enseñanza

³⁸¹ Otra lectura posible sería pensar que el coro de ranas emprende una función de correctivo burlesco de la grandilocuente seriedad del coro principal.

³⁸² NICHOLS; 1998, 156.

³⁸³ Véase sobre el particular: ANDRISANO; 2003, 1; CAMPBELL; 1984, 164; COMPTON-ENGLE; 2015, 126; DOVER; 1991, 195; MACDOWELL; 1972, 67; REVERMANN; 2006, 65; RECKFORD; 1987, 408; VERDE CASTRO; 1964, 61; THIERCY; 1987, 72.

³⁸⁴ Algunos críticos extienden esa posibilidad fantasmática de hechos que ocurren o no en el escenario, o bien son vistos por los personajes o por el público a distintas situaciones de la obra: ¿es real o no el burro de Jantias, la barca de Caronte, el coro de Ranas?; ¿es vista o no Empusa, quién la ve, es ofrecida sólo a la visión del público? (DEL CORNO; 1985, 210).

³⁸⁵ En el deslumbrante estudio de Dólar leemos: “La voz acusmática no es más que una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero aun cuando encuentra su cuerpo, resulta que no funciona bien, que la voz no se pega al cuerpo, es una excrecencia que no combina con el cuerpo; (...) Podemos ver de inmediato que la voz sin cuerpo es inherentemente siniestra, y que el cuerpo al cual se le asigna no disipa del todo su efecto fantasmal. (...) El término tiene un sentido técnico preciso; según el diccionario *Larousse*, ‘acusmático’ describe «el sonido que oímos sin ver qué lo causa»: Y nos da su origen filosófico: «los acusmáticos eran aquellos discípulos de Pitágoras que, ocultos tras un telón, siguieron sus enseñanzas durante cinco años sin poder verlos». El *Larousse* sigue a Diógenes Laercio (VIII, 10): «(Sus alumnos) guardaron silencio durante el período de cinco años, hasta que demostraron ser dignos de ello». El Maestro, el Amo tras un telón, profería sus enseñanzas desde allí sin ser visto: genialidad que sin duda se halla en el origen mismo de la filosofía. Pitágoras fue supuestamente el primero en describirse a sí mismo como ‘filósofo’ y el primero en fundar una escuela filosófica. La ventaja de este mecanismo era obvia: los estudiantes, los seguidores, quedaban confinados a ‘la voz del Amo’, sin que los distrajeran ni

de la filosofía emprendidas por Pitágoras, de pertinencia, en su señalamiento, para esta tesis.

Habiendo expuesto estos suscintos ‘antecedentes’ en el modelo aristofánico, pasaremos a analizar la opción de Badiou de hacer audibles y visibles los tres coros que aparecen en *Citrouilles*.

El primer coro —que hace su primera aparición en escena— es el coro de los obreros del teatro (Acto I, escena 1) bajo la marcación que signa la actividad ‘no verbal’ de los coreutas, expuesta en la didascalia inicial: “Gente que va y viene, armando estructuras, arrastrando carromatos, probando luces”. En su segunda aparición (Acto II, escena 6) el coro dominará el final del acto, en diálogo con Ahmed, declamando un discurso pero “sin abandonar su trabajo en ningún momento”.

El coro de obreros del teatro encarna la preocupación del autor por abordar —e incorporar al escenario mismo, de manera metateatral— a todos aquellos que sostienen la materialidad del teatro. El coro —como en el modelo griego— habla en verso —en este caso libre— y reclama no sólo por las condiciones de su trabajo sino por “la visitación de la idea” que sólo el director de escena ‘amalgama’. Este coro representa la ‘actividad operaria’ —“colocadores de piso, /realizadores de decorados, /operadores de luz,/ tramoyistas,/ pintores,/ costureras,/ especialistas en sonidos y músicas (...) gente de la administración,/ de la recepción y del control de las entradas” (Acto II, escena 1)— que el teatro precisa para concretar su actividad: se

su aspecto ni las peculiaridades de su conducta, las formas visuales, el espectáculo de la presentación, los efectos teatrales que siempre corresponden a la charla del comerciante; no podían concentrarse más que en la voz y el significado que emanaba de ella. Parecería que en su origen la filosofía dependió de un *coup de force* teatral: ahí está el dispositivo mismo y más sencillo que define el teatro, el telón que sirve de pantalla, pero un telón que no se ha de levantar, al menos no por muchos años; la filosofía parece como el arte de un actor tras el telón”, en DÓLAR, M. (2007): *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, pp. 77-78.

trata de una ‘multitud’ que hace del teatro un arte eminentemente colectivo que *Citrouilles* —*via* Badiou— hace visible

Badiou produce un reconocimiento metateatral —de innegable sesgo sagrado— a todos aquellos obreros y obreras que, a modo de “oficiantes invisibles”, permiten que el teatro se lleve a cabo³⁸⁶: “Dirigido a una multitud, el teatro es ya en sí mismo una multitud industriosa” (Ahmed, Acto II, escena 1). Como reclamo político, por boca de Ahmed, el filósofo francés insiste en que el Estado debería garantizar aún más la relación entre la tarea de estos trabajadores y “las emociones múltiples de nuestras ciudades”. Tanto en la voz de Ahmed como en la del coro es reconocible —y paradójico, tratándose de un autor como Badiou— el persistente tono bíblico; Ahmed dirá, antes de dar paso al coro de obreros: “Desgraciados los políticos que creen gobernar sin escuchar la multitud”, y, los obreros, hacia el final de su alocución, proferirán, en clave de adviento,³⁸⁷ una nada seglar parodia sarcástica: “Venga a nosotros la idea”.

El coro de obreros del teatro hace hincapié en la revalorización de su trabajo siempre oculto en las sombras, en una reivindicación de su condición ‘proletaria’ (los más proletarios del “sistema de clases” que el teatro conforma) reforzada por el reclamo que ellos mismos emprenden, de que se los incluya —junto con actores y dramaturgos (mucho más visibles y más altos en la escala social teatral)— en las “listas” de ‘muertos necesarios’ por haber puesto hace siglos en funcionamiento el

³⁸⁶ En el ámbito teatral argentino, una obra reciente hizo subir a escena a veintidós trabajadores del TMGSM que por años permitieron el desarrollo de las temporadas de ese teatro municipal que depende del erario público de la ciudad de Buenos Aires. Nos referimos a *Las personas* “documental en vivo”, parte del ciclo *Biodrama*, que con dirección de Vivi Tellas puso en escena las historias reales en el escenario de empleados del teatro, trabajadores de distintos rubros y ramas técnicas, desde acomodadores hasta vestuaristas, pasando por realizadores de escenografía e iluminadores: <http://complejoteatral.gob.ar/ver/teatro/9924>. Consultado el 20 /IX/ 2015.

³⁸⁷ *Mateo* 6: 10.

complejo engranaje teatral sin el cual el teatro no tendría casi existencia tal como lo conocemos.

En su segunda y más larga intervención, que ocupa toda la escena final del acto II, el coro (como ya dijimos, sin dejar nunca de trabajar afanosamente)³⁸⁸ le señala a Ahmed la presencia de un público ultraterreno (conformado con griegos fallecidos y gente de la ciudad) que será la audiencia de la “gran hora inmóvil del Infierno” o de la “suspensión teatral del tiempo”. Mediante el procedimiento del “teatro dentro del teatro”, todos (en ese Hades teatral) se aprestan para la representación del acto tercero de *Las calabazas* (que coincide con el acto tercero de la obra) cuyo héroe no es Scapin —como piensa el propio Ahmed en su ‘monomanía’ molieresca— sino Ahmed mismo.

El coro reconoce que —en ese inframundo— se presenta, como si de una temporada teatral se tratase, una programación teatral ‘obrera’ cuya disposición temporal desconoce la noción de día y noche: todo ocurre en el *continuum* de una nocturna velada; sólo excepcionalmente interrumpida cuando se realiza alguna representación matinal de obras infantiles para “niños muertos”, posibles hijos fallecidos de esa “multitud industriosa” de obreros teatrales.

El efecto de trasposición y de planos superpuestos sorprende desde un principio a un Ahmed anonadado que es conminado a que se prepare —se maquille o

³⁸⁸ Reconocemos cierta relación entre esta permanente movilidad del coro de obreros del teatro y la movilidad del coro de iniciados. Si bien postulamos que el coro de iniciados tendría su parangón badiouiano en el coro de los gigantes de la montaña (también conformado por gentes venidas “de todos lados”), podemos comparar la actividad permanente de construcción del armado teatral de los obreros del teatro y el carácter procesional de iniciados, a modo de “cofradía en marcha”. Verde Castro verá en el coro de iniciados “un elemento coreográfico para un Hades de ficción teatral” (VERDE CASTRO; 1964, 62); su postulación nos parece valedera y reconocible en *Citrouilles* tanto en la *hiperkinesia* de los obreros como en la figuración de una venida simbólica de coreutas a modo de “gigantes” en representación de un público venido o convocado desde lugares muy lejanos para asistir al rito teatral.

“rumie los versos”— para dar comienzo a la representación de la que será partícipe. El efecto pirandelliano³⁸⁹ es reconocible en varias ‘inversiones’³⁹⁰: 1) obreros ‘muertos’ trabajando a destajo para preparar la escena y el personaje de Ahmed quien, sólo ‘en tránsito’ por el Infierno, se ve formar parte de una obra cuyo personaje tendrá, sin embargo, un carácter “más inmortal que vivo”; 2) la presencia de un público de muertos que parece ‘más que real’; y 3) una situación de especularidad general —de corte fantástico— que desconcierta a un Ahmed que se pregunta en un extrañamiento notable de la ‘situación’: ¿cómo se monta un espectáculo donde ni el ‘actor’ ni el autor —Badiou mismo— han muerto?

Ante el pedido del coro a Ahmed de que olvide su obsesión por Scapin y se disponga a asumir su rol en las *Calabazas* intrateatral, el coro pronuncia, ahora con tono bíblico (intertextual) aún más paródico, una aclaratoria, con ecos del *Eclesiastés*³⁹¹, que no tranquiliza al protagonista: “Hay un tiempo para los obreros, / Y un tiempo para los actores. /No hay que mezclar todo./ Todo a su tiempo./Así son las cosas en este Infierno”.

El segundo de los coros en hacer aparición en la obra es el coro de calabazas (Acto II, escena 3) que —en ‘calco’ del coro animal en *Ranas*— es un coro

³⁸⁹ Acaso una de las más grandes comedias de enredos metateatral, sea *Noises off* (1982) del dramaturgo británico Michael Frayn (1933), que expande el recurso de la contaminación entre el mundo de lo real y el mundo del teatro en un plano enteramente cómico. En un dispositivo escénico de doble visión para el espectador, la audiencia no sólo observa la ‘representación’ de una obra de tono absurdo (un vodevil) sino también la ‘realidad’ de los bastidores del detrás de la escena: la confusión y la inversión de esos dos mundos crea un universo desopilante, constituyéndose en una de las grandes parodias sobre el mundo del teatro de finales del siglo XX. La obra fue traducida a más de treinta idiomas y representada en más de cincuenta países, incluida la versión argentina realizada dos años después de su estreno londinense (Lyric Theatre) en el Teatro Metropolitan de Buenos Aires. La obra ha tenido también una lograda versión cinematográfica: *Noises off*, 1992 de Peter Bogdanovich.

³⁹⁰ El corifeo dice: “¡Qué espléndidas las cosas vistas en el reverso de sí mismas” (Acto II, escena1).

³⁹¹ *Eclesiastés* 3:2.

secundario³⁹² pero que da título y ‘tema’ a la pieza. El coro de calabazas —o de las Calabazas de la Cultura (tal como aparece en las *Dramatis personae*)— debe estar compuesto como mínimo por tres actrices que en su totalidad —tal como indica en la didascalía— lleve la cantidad de intérpretes a un número par siempre mayoritariamente femeninos.

En un morada pantanosa de ese Infierno teatral —casi a modo de ‘sopa’—, las calabazas repiten hasta cinco veces los pareados antifonales “Teatromaquia y verdura/ La cosa se puso dura”. En principio, este “canto” coral le parecerá encantador a Ahmed, quien muy pronto sostendrá que “escucharlas es horrible”. La contradicción entre ‘canto’ y ‘calabaza’ —casi como un oxímoron, reforzado al elegir Badiou un vegetal en vez de un animal— se asemeja al complejo problema que los estudiosos del teatro griego han abordado: las ranas no cantan sino croan, concentrando en este verbo y acción gran parte de la razón burlesca de esta intervención coral ‘amusical’ o inarticulada (Agamben). No hay acuerdo en la crítica acerca de si estas ranas cenagosas aluden de forma paródica (o traspuesta a un modo cómico) a la Comedia Antigua³⁹³ que estaba llegando al fin de sus posibilidades expresivas (vistas éstas como un canto en la linde de su capacidades, en el límite articulatorio de ese siempre doble *κοὰξ κοὰξ* “at the lower border of human speech”³⁹⁴ o a un definitivo “canto del cisne”) o bien eran las encargadas de burlar —entre “apelmazadas” advocaciones a las Musas, al “cornúpedo” Pan y al citarista Apolo— al denominado Nuevo Ditirambo, grupo conformado por poetas-músicos

³⁹² “Este coro fantasma lo es doblemente porque aparece en la pieza una única vez: el Coro de Ranas, que da nombre a la comedia, no es su coro estable. Es un *παρὰχορηγημα*, un coro accesorio, secundario, y pronto cederá su lugar al de Iniciados” (VERDE CASTRO; 1964, 62). De igual manera podríamos pensar en Badiou la aparición del coro de calabazas.

³⁹³ RECKFORD; 1987, 413.

³⁹⁴ FORD; 2011, 352.

que no agradaban a Aristófanes por su bastardeo de los “tonos líricos” y su alejamiento progresivo y “peligroso” de la simplicidad áurea³⁹⁵.

Vistas como entidades testarudas, estas *cucurbitáceas de cáscara dura* presentes en *Citrouilles* aturden con sus ‘cantos de sirenas’ pidiendo por un teatro de boulevard, de comicastro y ‘fácil digestión’, donde el modélico agón ‘amusical’ entre ranas y Dioniso se volvería un agón que confronta al dios del teatro con sus más enconadas contendientes. Retratadas como “sicarias de la televisión” o simplemente como “zapallas” en sentido totalmente peyorativo, las calabazas son maestras boicoteadoras del espectáculo entendido como gran arte. Su ‘constitución’ tiene más bien un carácter de mejunje o ‘potaje cultural’ reñido con una concepción realmente popular y emancipadora de la cultura. Acaso como las ranas, la valencia simbólica de las calabazas³⁹⁶ sea ese espacio configurado por un teatro que se postula —o pretende— como popular, pero que nada contiene que represente una solución de engrandecimiento para la *polis*; en este sentido, si el coro de animales representaba un modelo ya arcaico en tiempos de Aristófanes³⁹⁷ —y para varios de sus predecesores que los habían usado—, para Badiou las calabazas encarnan, en su manifestación vegetal³⁹⁸, una entidad retrógrada. Las calabazas —como el coro de ranas— representan el bullicio infernal o la ‘nada misma’, en su reclamo de signo vacío y en sus ‘proclamas’ de dudoso tono reivindicatorio: “Decorados onerosos/ burguesía y telgopor/ que se pase por la tele/ nuestro teatro de salón”. Este coro, que se espeja

³⁹⁵ Defradas sostiene esta hipótesis de que las ranas-cisnes son una “représentation symbolique des poètes du Nouveau Dithyrambe” y, a su vez, relaciona este ataque —a su entender conservador y aristocratizante del autor de *Aves*— a la crítica recurrente a Eurípides como dramaturgo innovador. (DEFRADAS; 1969, 34).

³⁹⁶ ROCCONI; 2007, 137.

³⁹⁷ “Ni Homero ni Hesíodo, ni Platón ni Aristóteles dejaron de estar influidos por la literatura del Antiguo Egipto, y los “animales” de Aristófanes son tan poco libres de influencias egipcias como Eliano o Plutarco”, en BRUNNER-TRAUT, E. (2000): *Cuentos del Antiguo Egipto*. Madrid, Arca de sabiduría, pp. 39-40.

³⁹⁸ Rebolledo extiende el canto de las ranas a una adoración o culto ‘leguminoso’: “El coro de ranas simula un canto dionisiaco y emula, de igual modo, el cántico producto de las legumbres de la festividad” (REBOLLEDO HEMARD; 2012, 34).

en el coro de ranas, tiene, a su vez, características ctónicas³⁹⁹. Las calabazas son entidades que, enterradas (por la mitad) entre la tierra y el aire, representan un coro anfibio y ambiguo⁴⁰⁰ del ‘colectivo teatral’.

El tercero de los coros aparece en el tercero y último acto de *Citrouilles*: se trata del coro de los gigantes de la montaña en manifiesta alusión a la última e inconclusa pieza de Luigi Pirandello⁴⁰¹.

*I giganti della montagna (mito)*⁴⁰² comprende una trilogía que, junto a *Lazzaro* y a *La nuova colonia*, conforma el denominado ciclo *Teatro del mito*, compuesto por dramas⁴⁰³ sobre la condición del Arte o el análisis —por vía onírica— de la lucha entre razón y poesía. El subtítulo de *mito* que contiene *I Giganti* debería leerse como utopía⁴⁰⁴; las tres piezas están cargadas de aspectos espectrales y de un estro surreal,

³⁹⁹ BILES; 2011, 228.

⁴⁰⁰ Del Corno ve en el coro de ranas las “almas” de aquellas que en vida fueron ranas, “oppure una sorta di astratta forma della rana”; el crítico italiano entiende que esa incierta “parvenza e identità è il segno stesso di una realtà che al medesimo tempo è apparenza: il segnale della terra dei morti, dove si rovescia tutto ciò che suole accadere fra i vivi —ma al tempo stesso riproducendo l’intima verità del insensatezza e della precarietà del vivere” (DEL CORNO; 1988, 214).

⁴⁰¹ Véase el capítulo “Luigi Pirandello”, en ANTONUCCI, G. (1995): *Storia del teatro italiano*. Milano, Newton, pp. 75-80.

⁴⁰² Sigue en la memoria del público italiano la puesta en escena realizada por el gran regista italiano Giorgio Strehler en el *Piccolo Teatro* di Milano, con una inolvidable actuación de Valentina Cortese; el elenco puede consultarse en el registro repertorial de la temporada 1966/67:

<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/repertorio.php?IDmondo=157&input2=Ezio%20Frigerio&page=3>.

⁴⁰³ Para una indagación sobre el difícil concepto de drama humorístico en Pirandello, véase “Pirandello ridens”, en ECO, U. (1988): *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires, Lumen, pp. 280- 290

⁴⁰⁴ “Por algún tiempo, y en los años juveniles, yo también creí que lo mejor de Pirandello estaba en sus cuentos: “cuentos dignos de Verga y de Maupassant”. Pero que son simplemente cunetos dignos de Pirandello. Necesité cierta frecuentación del teatro representado, de las obras de Pirandello puestas en escena, para llegar a la revelación que Savinio había tenido en junio de 1937, ante la representación de *Los gigantes de la montaña*. “Cuando Alejandro —escribía Savinio— que iba atravesando Persia vio una noche llamas altísimas alzarse de la tierra, en aquel momento no comprendió que algún día esas llamas harían ganar millones a un hombre llamado Deterding: advirtió con todo uno de esos hechos inexplicables, que en un primer momento *se abren* con la palabra clave: Dios. *Est deus in Pirandello*.” La obra de Pirandello, en suma, como una llama en que se consumen géneros, “ismos”, tiempos y lugares. (...) Quizás estoy yendo más allá de la intención de Savinio. La suya, con respecto a Pirandello, había sido una espera, llena de atención y de ansiedad, que

alejado ya Pirandello de su escritura más realística. El ciclo comprende la abdicación de Pirandello⁴⁰⁵ —la asunción del fracaso metafísico de la puja entre ser y apariencia— en pos de temas más ‘comunales’ —que reconocemos como muy afines a Badiou— en tanto el dramaturgo italiano se plantea en estas obras finales (o de *late style*, como postula Edward Said)⁴⁰⁶ un propósito de máxima: cómo lograr que cada vez más gente acceda a la poesía (teatral). La creación de este coro —bajo la égida de la estética y de las ideas del último Pirandello⁴⁰⁷— demuestra la alta valoración que Badiou le otorga, por fuera del dilemático dúo entre Brecht y Claudel, a la obra del italiano, eslabón fundamental para el desarrollo de la dramaturgia moderna⁴⁰⁸, sin contar el magistral enlace que realiza Badiou entre Aristófanes y Pirandello: “Aristophanes is probably the most metatheatrical playwright before Pirandello”⁴⁰⁹.

La obra se basa en una de las *Novelle per un anno*⁴¹⁰: el primer acto (el único completado totalmente por el autor) llevaba por título *I fantasmi* y fue publicado en diciembre de 1931 en la revista *Nuova Antologia*; el segundo fue publicado apenas en 1934 en la revista *Quadrante* y el tercero, del que sólo contamos con anotaciones y esquemas, fue dictado en parte por Pirandello en su lecho de muerte a su hijo Stefano. La obra quedó interrumpida por el deceso del dramaturgo en diciembre de 1936⁴¹¹:

Los gigantes de la montaña liberaban y respondían. Pero hay muchas cosas, en aquel breve ensayo suyo del 37, que debemos observar: “*Arte superior es arte como pasaje a un mundo superior*”. Es arte que resuelve el problema de la vida, que nos introduce a una solución feliz e inmutable. Luigi Pirandello pertenece, forma parte, de esos orgullosos *transbordadores*”, véase las “Notas pirandellianas”, en SCIASCIA, L. (1990): *Crucigrama*, México, Fondo de Cultura Económica, p.174.

⁴⁰⁵ BARILLI, R. (1986): *Pirandello. Una rivoluzione culturale*. Milano, Mursia.

⁴⁰⁶ Véase SAID, E. (2009): *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires, Debate.

⁴⁰⁷ VICENTINI, C. (1970): *L'estetica di Pirandello*. Milano, Mursia.

⁴⁰⁸ MAZZALI, E. (1979): *Pirandello*. Firenze, La Nuova Italia.

⁴⁰⁹ TAPLIN; 1986, 164.

⁴¹⁰ Para las relaciones pirandellianas entre las *Novelle* y su teatro, véase el capítulo décimo en SPAGNOLETTI, G. (1994): *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma, Newton, pp. 109-119.

⁴¹¹ En el Acto II, escena 2 de *Citrouilles* el personaje de la mucamita tomará esta fecha para explicar qué ocurrió en el Infierno a partir de la muerte de Pirandello y cómo de manera

este hecho reclama nuestro interés en torno del uso que hace Badiou de la pieza en *Citrouilles*, utilizando el modelo de *Ranas*, que fue supuestamente alterada en su estructura por el impacto de la muerte de Eurípides. Que Pirandello haya dejado *incompiuta* su tesis final⁴¹² sobre la *civiltà teatrale* y que su propia muerte puede verse en términos metateatrales —también a modo de filosofía inconclusa— implica también una relectura de Badiou de los artificios teatrales y de los entrecruzamientos donde arte y vida se confunden⁴¹³.

Este coro cumple en Badiou la función de resguardar —a modo de guardianes— la región del Infierno teatral más ‘placentera’ e iluminada. Este coro está integrado por un número par de intérpretes femeninas que —por recomendación de la didascalia— debe incluir alguna intérprete asiática o negra. Los coreutas deben ir vestidos de gente común y este es un rasgo definitorio de los “gigantes”. El coro representa la comunidad de “los que van” y de “los que no van al teatro”. Esta noción de “los que no van al teatro” tiene connotaciones griegas también en relación con la

peripatética en 1955, con la muerte de Claudel, y en 1956, con la muerte de Brecht, se estableció la puja en el Hades metateatral.

⁴¹² Según Edo, la última obra de Pirandello habilita una panoplia de interrogantes que creemos que, en parte, Badiou responde al trastocar el signo de los Gigantes y darle una nueva caracterización en su relectura de *Ranas* como postulación crítico-teatral en torno al teatro contemporáneo: “*Los gigantes de la montaña* no son un punto final, no detienen el movimiento, sino que abren nuevos interrogantes, generan nuevas contradicciones, dejan sin resolver nuevos dilemas que habrían llevado a otras obras, a otras respuestas, a otras formulaciones. Al final de la pieza, cuando la compañía, decidida a reemprender su gira, va a actuar ante los esclavos de los gigantes, la función es reventada por la violencia de este público casi irracional, primitivo, cercano al estado natural en el que la obra de arte debería poder vivir por sí misma. ¿Por qué, entonces, es aniquilada? ¿Tal vez porque el hecho de que tenga vida propia excluye ya toda posible recepción por parte de un público? ¿Se está replanteando Pirandello la evasión de la realidad y la autosuficiencia del arte que había venido defendiendo? ¿Le estalla en las manos su globo mítico de paraísos incultos y primigenios ante la evidencia de que tras su pureza se esconden también las formas más atroces de la bestialidad? ¿O bien hay que entender que es éste un público desnaturalizado por la esclavitud, por sus trabajos de construcción al servicio de los gigantes? ¿Qué o a quién simbolizan estos gigantes? Son muchas las preguntas que se ha hecho la crítica sin hallar cumplida respuesta, lo que prueba que tampoco *Los gigantes de la montaña* concluye, y que desde este punto de vista cabe considerarlo como un brillante colofón”. Véase EDO, M. (2006): *Luigi Pirandello*. Madrid, Síntesis, pp.156-157.

⁴¹³ Véase DE CHIARA, M. (2009): “‘Agli orli della vita’: I Giganti della montagna”, en *Carte Italiane* 2 (5), UCLA, 133-142.

importancia que le daba la *pólis* ateniense al tratamiento de los extranjeros, tan distinto de lo que Esparta y las leyes de Licurgo concebían. El nombre y la función de este grupo coral se relacionan también —como los otros dos coros— con la noción de teatro de Badiou como ‘cuerpo social’ a la que el autor agrega, en el caso de los gigantes, una notable dimensión oracular. Si en la obra de Pirandello los gigantes⁴¹⁴ se muestran como adversarios del teatro, al que acechan a modo de fuerzas malvadas y oscuras, Badiou —inversión mediante— transforma a esos gigantes en un colectivo de defensores del teatro a modo de aguerrida y múltiple potencia universal.

Recordemos que con *Giganti*, Pirandello quiso *cobrase cuentas* con Mussolini y mostrar arrepentimiento en torno a sus coqueteos fascistas: inscripto al partido en 1924 y habiendo recibido beneficios para fundar como dramaturgo y *capocomico* su Teatro d’Arte en Roma —proyecto que intentaba la representación de un *teatro d’arte* con piezas actuales y de repertorio—, en menos de cuatro años conoce la desilusión y la desidia de las autoridades que lo obligaron a dejar su patria. La idea de ferocidad y de ambición colosal de los gigantes que tomaron las montañas y descenderán para la representación de una pieza⁴¹⁵ es totalmente invertida por Badiou en la construcción

⁴¹⁴ “IL CONTE. (*piccolino e perciò smarrito, alzando un braccio*) Giganti?

COTRONE. Non propriamente giganti, signor Conte, sono detti così, perchè gente d’alta e potente corporatura, che stanno sulla montagna che c’è vicina. Io vi propongo di presentarvi a loro. (...) L’opera a cui si sono messi lassù, l’esercizio continuo della forza, il coraggio che han dovuto farsi contro tutti i rischi e pericoli d’una immane impresa, scavi e fondazioni, deduzioni d’acque per bacini montani, fabbriche, strade, colture agricole, non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di menti e un po’ bestiali. Gonfiati dalla vittoria offrono però facilmente il manico per cui prenderli: l’orgoglio” (Atto III), en PIRANDELLO, L. (1995): *I giganti della montagna*. Milano, Garzanti, p. 78.

⁴¹⁵ La pieza que está por representarse dentro de *Giganti*, al modo pirandelliano de teatro dentro del teatro, es *La favola del figlio cambiato*, obra escrita entre 1930 y 1932 basada en la novela *Il figlio cambiato* (1902). La compañía de actores que guía la “condesa” había decidido montar la *Favola* sin obtener interés por parte de los teatros públicos; el mago Cotrone, que anima y dirige la crepuscular y espectral Villa della Scalogna, le propone a Ilse que presenten la obra para los Gigantes, que muestran poco interés y que ofrecen al ‘pueblo’ como público. Cf. *Démos*, ‘pueblo’ como personaje de *Caballeros* de Aristófanes.

de un coro que le da voz y poder al “pueblo”⁴¹⁶ en busca de las verdades que el arte teatral ofrece a la ciudadanía, a una noción de ciudadanía expandida. Si *Giganti* puede considerarse la última tesis sobre el teatro por parte de Pirandello⁴¹⁷, consideramos que, por su parte, Badiou subsume, en las postulaciones de su coro de gigantes de la montaña, su tesis de máxima sobre las relaciones entre teatro y audiencia y las imbricaciones entre lo real y lo ficticio tan caros, por otra parte, a la estética y a la hipótesis teatral del modelo pirandelliano⁴¹⁸.

⁴¹⁶ En el apéndice que publicó el hijo de Pirandello sobre las ideas de su padre para la *clotûre* de la pieza, leemos las contradicciones que aparecen en torno al ofrecimiento o no de la representación a los gigantes y los posicionamientos que se presentan respecto de la obligación moral del teatro en relación con el pueblo: “L’animo degli attori si divide: alcuni, con Cromo alla testa, dicono che si sentono dati in pasto alle belve, nulla, c’è da fare davanti a un tale abisso d’ignoranza, meglio rinunciare all’impresa; altri, con la Contessa, prendendo ardire proprio dallo spettacolo di bestialità che avvilisce e sgomenta i primi, riaffermano che proprio dinanzi a questi ignari conviene sperimentare il potere dell’Arte, e si sentono certissimi che la bellezza della Favola ne soggiogherà le anime vergini. (...) Cotrone vede e cerca di far notare quale incolmabile distanza separi quei due mondi venuti così bizarramente a contatto; quello degli attori da una parte, per i quali la voce del poeta è non soltanto l’espressione più alta della vita, ma addirittura la sola realtà certa in cui e di cui sia possibile vivere, e dall’altra parte quello del popolo, tutto inteso, sotto la guida dei “Giganti”, a opere grandiose per il possesso delle forze e delle ricchezze della Terra, e che in questa incesante e vasta fatica corale trova la norma, e in ogni conquista sulla materia raggiunge uno scopo della sua stessa vita, di cui ciascun individuo, insieme con tutti gli altri, ma anche dentro si sé, si gloria”. Cfr. PIRANDELLO, 9.

⁴¹⁷ Véase, en particular, para reconstituir los antecedentes de la tesis teatral sostenida por Pirandello a partir de los acontecimientos políticos de 1928, los capítulos “Un esilio voluntario. Berlino 1928-1930” (pp. 90-99), “Roma 1934. Un consulto per il teatro” (pp. 106-116) y “Pirandello e la politica. Fatti e opinioni di ieri e di oggi” (pp. 150-158), en Borsallino, N. (2004): *Il dio di Pirandello*. Palermo, Sellerio Editore.

⁴¹⁸ “L’arte di Pirandello, contemporanea non solo cronologicamente ma anche idealmente della grande rivoluzione spiritualistica e idealistica avvenuta in Italia e in Europa ai primi del secolo, trasporta nell’arte quell’antiintelletualismo, quell’antirazionalismo, quell’antilogicismo che riempie di sé tutta la filosofia contemporanea e che oggi culmina nel Relativismo. Antiintelletualistica l’arte di Pirandello non perchè lo installa nel centro steso del mondo, potenza viva in lotta con le potenze vive e ribelli dell’Vita. Antiintelletualistica, perchè nega che al pensiero preesista un ordine di verità e di dati già bello e fatto, già bello e determinato, di cui al pensiero non rimarrebbe che prender conto, inchinandovisi sommestamente, ma arte affermatrice del pensiero in quanto è tutta piena del dramma del pensiero pensante, nuotatore infaticato che rompe le onde tumultuose dell’oceano della Vita e si sforza e travaglia per assoggettarle a sé. Il pensiero entra come lievito nella pasta della Vita e la pone in fermentazione. Perciò la realtà, che per altri scrittori è compatta omogenea massiccia come un monolito, alcunchè di rigido e immobile dato una volta per tutte e tutto in una volta, in Pirandello si sfalda e si rompe in piani che s’ingranano l’uno nell’altro, l’uno dall’altro si generano. Reale non è solo ciò che comunemente si dice tale, ma anche, e allo stesso titolo, tutto ciò che ci appare”, en TILGHER, A. (1923): *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma, Librerie di Scienze e Lettere, pp. 204-205.

La pieza del italiano es una compleja indagación dialéctica sobre los límites del arte y del teatro⁴¹⁹: el mago Cotrone, verdadero defensor del ilusionismo teatral, defiende a ultranza cierta idea del “aislamiento artístico” como renuncia social, pero la condesa Ilse Paulsen —y la *troupe* que comanda— no comparten esa idea, dado que ese comportamiento es contrario al ‘progreso de la Historia’; de esta forma, contrapuestas la idea del ‘arte por el arte’ y la idea del ‘arte como praxis social’, las dos teorías opuestas parecen ser neutralizadas por la fuerza bruta y ciega que representan los gigantes, en su indiferencia absurda y total a la condición humana y a sus necesidades, sueños e inquietudes⁴²⁰. La única solución es representar la *favola* en la fiesta de bodas a la que descenderán los gigantes. Ilse —*il sé* o representación del *alter ego* femenino de Pirandello y su amor al teatro— acepta el desafío de la representación pero pierde la vida por la furia de los gigantes como metáfora del poder en su sentido más brutal como potencia contraria al Arte⁴²¹.

En Badiou, estos gigantes serán transformados y encarnarán la sombra viva de todos aquellos que acuden al teatro y se comprometen a ‘dar consejos útiles a los teatros de la ciudad’. En este caso, Badiou le da la voz a una audiencia (tanto real como hipotética) que parece haberle arrebatado a la crítica el reclamo por un nuevo y necesario teatro. No sólo el coro (como agrupación) sintetiza los fundamentos de la teoría teatral de Badiou, también el corifeo, como voz singular de ese ‘conjunto de voces’, tomará para sí la vindicación cívica del teatro y de la comedia: “¡No seamos el

⁴¹⁹ Véase la tesis de Sciascia respecto de que la obra teatral de Pirandello ya estaba en germen en sus *novelle* y casi enteramente ‘completa’ antes de la guerra. SCIASCIA, L. (1953) *Pirandello e il pirandellismo*. Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia.

⁴²⁰ En una carta a Marta Abba, célebre actriz italiana y musa de Pirandello, fechada el 30 de mayo de 1930, el dramaturgo italiano escribe: “*I Giganti* sono il trionfo della Fantasia! Il trionfo della Poesia, ma insieme anche la tragedia della Poesia in mezzo a questo brutale mondo moderno”, en PIRANDELLO, L. (1995): *Lettere a Marta Abba*. Milano, Mondadori, p. 16.

⁴²¹ Sobre *I giganti della montagna* y su escritura inconclusa véase el capítulo “Marta Abba”, en NARDELLI, F. V. (1937): *L’Homme secret*. Paris, Gallimard, pp.233-248.

teatro entendido como el patio trasero de una urbe devastada! Meditemos en la risa y en la tristeza, elevémonos a través de lo muy serio que anida en toda farsa” (Acto III, escena 1). En este caso el corifeo adopta una actitud de hierofante (ἱεροφάντης) o de conductor de estas masas ya captadas por el bien del teatro como así también de toda aquella gente corriente, extranjeros, público que vive lejos de las capitales o pueblos de las periferias que se convocarán también para formar parte y disfrutar de los beneficios del misterio teatral.

En este caso, el corifeo es una mujer, dado que, según aparece en la obra, fue una mujer quien tomó ese papel en las últimas obras de Aristófanes; el corifeo entonces —con voz femenina— dirá que le ha sido dado cambiar de sexo como privilegio por haber muerto por la patria. Este personaje tendrá una función importante en la realización del agón final —que oportunamente analizaremos— a modo de organizador de las diferentes acciones que han de ser seguidas durante el juicio: 1) sopesar los versos (“esticostasia”), 2) ponderar las réplicas y 3) examinar las escenas.

Si entendemos a este coro con cierto carácter esotérico como el coro de Iniciados de *Ranas*⁴²², debemos señalar su relación con los misterios de Eleusis⁴²³ que ofrecerían, junto a la búsqueda órfica, un paradigma o modelo primario de culto, que

⁴²² Podríamos establecer relaciones entre el carácter místico del coro de iniciados y el coro de los gigantes de la montaña dado que ambos comparten la conformación de gente del común que decide ser parte de un rito público: en el caso de iniciados, puesto de manifiesto en su *kínēsis* procesional, y, en los gigantes, en torno a la conformación de un público que asiste o asistiría al teatro. Como sostiene Amati, “Aristophanes blurs the line between the mythological space represented on stage and the city beyond” (AMATI; 2008, 128).

⁴²³ Es controversial la lectura de la crítica respecto de si el coro de iniciados se basa en la procesión eleusina en dirección al *témenos* de los santuarios de Limni, entre la Acrópolis y el río Illisos; Haldane sostiene que, dentro de los estudiosos de la obra aristofánica, hay una tradición que adhiere y otra que no, denominada “anti-Eleusinian” (HALDANE; 1964, 207). Esta corriente adhiere a la idea de que nunca este coro de iniciados o participantes de los misterios de Eleusis se identifica como tal. Creemos que Badiou traspone la iniciación mística aristofánica a una iniciación a los misterios del teatro; si adherimos a la idea de que se trata de un coro eleusino, entonces: Eleusis = Teatro.

en *Citrouilles* representa un culto al teatro⁴²⁴, a sus misterios de “religión laica”⁴²⁵ y a aquellos que son o serán iniciados en el disfrute y apreciación cívica y cultural de su arte⁴²⁶. Badiou considera que a esta ‘iniciación’ —en Aristofanes de carácter eleusina, órfica o propia de los misterios de Agra⁴²⁷— debería acceder la mayor cantidad de público⁴²⁸ posible, si es preciso de manera compulsiva por parte del Estado: que debe producir espectáculos que no sólo se ofrezcan como gratuitos sino cuya asistencia sea obligatoria como parte de la conformación de una ciudadanía de la emancipación⁴²⁹.

Milanezi sostiene que la ficción teatral fue entendida, por vez primera, por Aristófanes como “acuerdo” en torno a la palabra en su capacidad por representar y expresar de manera crítica la *hamartía* política; por otra parte, la estudiosa italiana nos recuerda que, en sus inicios, las primeras representaciones teatrales sostenidas de manera incipiente por el Estado tuvieron lugar en el ágora, del mismo modo que luego el

⁴²⁴ “¿Teatro religioso o teatro civil? Los dos a la vez, sin duda: no podía ser de otro modo en una sociedad que desconocía la idea de laicidad. Pero los dos elementos no tienen el mismo valor: la religión (sería mejor decir el culto) domina el origen del teatro griego y está todavía presente en las instituciones que lo regulan en su época adulta; pero es ya la ciudad la que le da su sentido: su ser depende de sus caracteres adquiridos, más que de los innatos. Y si dejamos a un lado la cuestión del coro (que por otro lado es un elemento religioso transpuesto), el culto dionisiaco está presente sólo en las coordenadas del espectáculo (espacio y tiempo), no en su sustancia”; véase BARTHES, R. (2009): “El teatro griego”, en *Ensayos sobre el teatro*. Madrid, Paidós, pp. 323-324.

⁴²⁵ RECKFORD; 1987, 18.

⁴²⁶ “We have to remind ourselves that the chorus is not performing the role of Athenian going to Eleusis, or to anywhere else, for initiation; they portray people who were initiated in their life on earth and are now enjoying themselves in the underworld” (DOVER; 1991, 182).

⁴²⁷ Según Kerenyi el tono de Agra y su *myesis* —entendida como iniciación o introducción al secreto— era más física, en cambio los misterios de Eleusis y su *epopteia* eran más espirituales; esto concuerda con la denominación de ‘misterios menores o pequeños’ a los que se realizaban en Agras (Agrai) y tan relacionados con los misterios órficos de la época de Pisístrato. Trasladada la noción ‘eleusina’ a una suerte de iniciación al mundo teatral, en Badiou el acceso al teatro —en términos del erudito húngaro— correspondería a “haber visto” o “haber asistido” al teatro: “Los misterios, los que impartían el secreto mayor, eran los de Eleusis. Se celebraban en otoño, en el mes de Boedromión. Los mistos, “iniciados”, llegaban en procesión ritual a este festival de ‘visión’ en el que se alcanzaba la epopteia, el estado de ‘haber visto’. A nadie que no hubiera sido iniciado se le permitía entrar en el recinto donde se celebraba algo más que Myesis y lo que había que hacer para prepararla” (KERENYI; 2004, 70).

⁴²⁸ Lada Richards sostiene que Aristófanes utilizó esos misterios como un modo de “literary remolding of a ritual fusion” (LADA RICHARDS; 1999, 49); a su vez, el tratamiento dado al tema evidencia un marco cómico o paródico indudable y factible de crear nuevos prototipos.

⁴²⁹ Véase DORT, B. (1988): *La Représentation émancipée*. Paris, Actes Sud.

majestuoso teatro de Dioniso en Atenas supo acoger asambleas que en principio nada tenían que ver con el teatro⁴³⁰. Esta tradición de imbricación entre tribuna y platea y de apología del teatro como institución nodal del sistema democrático atraviesa toda la reescritura de *Ranas* a través de *Citrouilles* y cobra relevancia en el coro final de los gigantes. Si este último coro ha de ser el encargado de presentar de manera descriptiva (Acto II, escena 4) las características de los dos contendientes (“Bertold Brecht, el marxismo de las instituciones de Estado,/ El astuto capanga del distanciamiento,/ El loco sabio contra el embajador retirado,/ El amoroso cristiano satisfecho/ Del dinero ganado y de sus propiedades/ Entendidas como dones del Señor./ Paul Claudel, aquel que supo insuflarle al verso/ Monumentalidad y ampulosas imágenes), el corifeo será quien defina que los dramaturgos comparecerán “ante nosotros” y ante la delegación teatral (compuesta por Ahmed y Madame Pompestan) para así poner en la “balanza crítica” los méritos de cada uno.

El carácter de ‘multitud’ que expresa este coro, como representante de un público real o posible para el teatro, es crucial como finalización de la obra y como clausura de la tetralogía. Los aspectos más relevantes de este carácter son: 1) la constitución de un público⁴³¹ a modo de colectivo lo más amplio y diverso posible,

⁴³⁰ MILANEZI; 1996, 106.

⁴³¹ “Las fiestas de Dioniso en que se representaban las obras dramáticas simbolizan en sí mismas la transición, el cambio, la ambigüedad, todo lo que permite que el teatro resulte especialmente representativo de la situación de la ciudad democrática. En esas fiestas es donde se integra el papel del héroe como representante de los problemas creados entre la tradición y la realidad cívica. Parte de su grandeza se halla en haber conservado el carácter competitivo y agónico, propio de los primitivos festivales, de los rituales de iniciación, aquí plasmados en los concursos de autores y de actores, de comedias en las Leneas y de tragedias en las Dionisias ciudadanas. Su grandeza está en la trasgresión, creadora de tensiones, liberadoras a su vez de la tensión en tanto y en cuanto se acepta como desplazamiento y como asunción. En cierto modo, ahí, estaría su sentido profundo, en la liminalidad de los aspectos negativos, entre la vida política y la ritualidad, entre el campo y la ciudad. El hecho mismo de que las obras teatrales se interpreten dentro de un ciclo festivo que incorpora al conjunto de la ciudadanía establece entre obra y público unas relaciones específicas, mediadas por las condiciones materiales de la representación. Si toda representación teatral corresponde a un acontecimiento socialmente significativo, nunca a un puro acto de degustación individual asilado, en el caso del teatro ateniense del siglo V esta circunstancia se ve especialmente

compuesto por gentes venidas de todas partes⁴³² y que se constituye no sólo por aquellos que tienen la posibilidad de ir al teatro sino también por una suerte de “cuerpo silente” que no va al teatro pero que constituye también ese conglomerado gigante o “sombra viva” que opera a modo de “guardianes” del arte teatral (Acto II, escena 4); 2) la forma en que ese público, representado por un variadísimo coro, se ve reflejado en la acción teatral como un verdadero ‘aparato de multiplicación’ de gestos y maneras, dado que el teatro funciona como ‘un fenómeno de amplificación social’ que ensancha la “sombra multiplicada del gigante público”; y 3) en la apelación final en la que este coro le pide directamente al público real de espectadores (rotura de la cuarta pared o ilusión teatral mediante) que sean ellos mismos quienes se vuelvan en la tierra “los gigantes de la montaña” a) manteniendo activos los permanentes y necesarios reclamos por un teatro que esté a la altura exacta “de los tiempos que corren”⁴³³ y de este “siglo que comienza”⁴³⁴ y, b) promoviendo e impulsando la construcción y la convocatoria de un nuevo y más vasto público hacia “ese lugar de misterio,/ A todos esos, a esa multitud,/ que todavía no va” (Fin de la obra).

El corifeo y el coro en diálogo (Acto II, escena1) miman no sólo el primer verso del coro de Iniciados, que ya hemos citado y que da inicio al *epírrema* en el v. 685, sino el tono general de toda esa alocución. Si en *Ranas* el corifeo refiere a las funciones de ese coro (aconsejar, enseñar y peticionar en favor de los ciudadanos), en *Citrouilles* el corifeo solicita, reemplazando al coro sagrado (ἱερὸν χορὸν) de *Ranas* por

agudizada por el hecho de que acudiera la comunidad en su conjunto, coincidente con la comunidad política que tenía un peso real en la marcha de la ciudad. El público venía a ser el mismo que votaba en la Asamblea”: véase el capítulo “El teatro y su público” en PLACIDO, D. (1997): *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona, Grijalbo, p.235.

⁴³² “Como si el teatro estuviera en el valle de las ciudades/ Y como si su pueblo, el pueblo que va a los teatros, / Y los que no van, fuera esa montaña pesada y borrascosa, / Cuyo descenso, noche a noche, se dirige hacia ese lugar oracular” (Acto III, escena 1).

⁴³³ Véase SERMON, J. & RYNGAERT, J.-P. (2012): *Théâtres du XXIème siècle: commencements*. Paris, Armand Collin.

⁴³⁴ Habría una función ‘amplificante’ del teatro que nos permitiría conocer dónde nos situamos respecto del momento histórico que vivimos y hacia dónde vamos. (IP, 122)

el coro de gigantes de la montaña, que los coreutas den consejos a la ciudad para luego, en una secuencia de preguntas retóricas, reflexionen respecto de qué debería ser en verdad el teatro. El coro parece no funcionar de otra manera que como un instrumento de expansión y proliferación de esas reflexiones:

EL CORIFEO. Es justo que los gigantes de la montaña den consejos útiles a los teatros de la ciudad. A los que los conocen, porque los conocen, y a los que no los conocen, porque no los conocen. El mundo desconsuela. Es desértico y monetarista. O nos enseña la sumisión y la vida minúscula. Todo es insulso y mentiroso.

¿No debería ser el teatro una escuela de coraje? ¿Una magnífica proposición? ¿Una certitud de engrandecimiento? ¿No sería justo que fuera acaso el reconfortante reflejo, el espejo moroso, de aquello que ya sabemos y experimentamos en nuestras vidas inciertas?

Somos los gigantes de la montaña, la sombra viva de todos aquellos que acuden al teatro, y de aquellos que no van.

EL CORO. ¿Es justo que el teatro nos trate, a nosotros, los gigantes de la montaña, como si fuésemos enanos?

El teatro que entristece, que se repliega, tan desolador como el mundo.

El teatro solemne, lleno de imágenes vanas, y mercantilizado como el mundo.

El teatro museo, que decora su historia, que amortaja su gloria, caminando, como el mundo lo hace, marcha atrás.

Tanto en la utilización de coros paródicos en *Ranas* (ranas/iniciados; si adherimos a que ambos tienen carácter de burla) como en la utilización metateatral de dos coros reivindicatorios y uno enteramente paródico-burlesco en *Citrouilles* (obreros del teatro y gigantes de la montaña/calabazas) reconocemos en ambas piezas una operación textual y ‘performática’ donde los coros refuerzan la clara simbiosis entre escena y representación. *Ranas* y *Citrouilles* resignifican el espacio escénico a través del tratamiento dado a las intervenciones corales donde teatro, literatura y ciudad se entrecruzan e imbrican de manera especular como una notable herramienta de metateatro.

4.5 El Scapin de Badiou: entre Molière y Claudel.

Les Fourberies de Scapin (1671) es una de las piezas más célebres del repertorio de Molière (Jean-Baptiste Poquelin), una de sus piezas más representadas y una de las más conocidas del teatro francés en su conjunto. Pertenece a la última etapa de la producción dramática molieresca. *Fourberies* es considerada una pieza única por las múltiples ‘líneas de fuerza’ que integra: sabia construcción dramática, virtuosismo ‘acrobático’ de escenas y riqueza en la construcción de retratos individuales de cada uno de los personajes, incluida la creación ejemplar de su protagonista⁴³⁵.

En la experiencia vital y en la memoria personal de Alain Badiou esta obra — como ya hemos expuesto— es fundamental en la protohistoria de su trabajo como dramaturgo y pensador teatral, tal como el mismo autor cuenta en diálogo con Nicolás Truong:

“El primer espectáculo de teatro que realmente me capturó lo encontré en Toulouse, cuando tenía catorce años. La Compagnie du Grenier, que había fundado Maturice Sarrazin, daba *Los enredos de Scapin*. En el papel protagonista estaba Daniel Sorano. Un Scapin enérgico, ágil, provisto de una seguridad extraordinaria. Un Scapin triunfante, cuya velocidad, voz sonora y mímica sorprendente

⁴³⁵ Recordamos la presentación en Buenos Aires de la *Comédie Française* en la temporada internacional del TMGSM en septiembre de 2000. Véase la crítica de la representación a cargo de Hilda Cabrera para el diario *Página/12*: “Dentro del universo de los valets creados por Molière, Scapin no es sólo el más sagaz sino también el más melancólico y misterioso. Su carácter no encaja con el del criado servil y nada se sabe de su biografía. Parece vivir sin ilusión, pero —como advierten los estudiosos— también ‘sin tristeza’. Se dice que este personaje surge inspirado en textos ajenos, en la comedia Phormion del latino Terencio, en piezas populares cómicas italianas y francesas y en farsas del tipo de las de Tabarin, seudónimo de Antoine Girard, quien supo vagabundear por las calles de París vendiendo bálsamos curalotodo. Especie de retrato de enredos sentimentales y de caracteres de una época, *Las picardías...* cuenta la historia de dos jóvenes adinerados de Nápoles que en ausencia de sus padres, ricos comerciantes, se enamoran de quienes no corresponde: Octave, de la huérfana Hyacinthe, con quien además se casa a escondidas, y Léandre, de una supuesta gitana egipcia, Zerbinette. El embrollo se produce cuando los padres regresan y amenazan desbaratar esos amores. Ahí es donde entra en juego la astucia de Scapin, quien decide ayudar a los jóvenes. La anécdota original prevé para éstos un final feliz, bien diferente del que le espera al criado, ‘perdonado’ a regañadientes por los señores”, en <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-18/pag23.htm>. Consultado el 20/IX/ 2015.

daban ganas de conocerlo, de pedirle algún favor asombroso. Y en efecto, ese favor se lo pude pedir cuando me tocó hacer el papel de Scapin en el colegio secundario de Bellevue, ¡en julio de 1952! Me acuerdo de que en el terrible momento en que debía entrar en el escenario y dar la primera réplica tenía claramente en mente el salto y el estampido de Sorano y que intentaba ajustar a ellos mi larga osamenta. Poco tiempo más tarde, con motivo de un restreno del mismo espectáculo, el crítico del periódico *La Dépêche du Midi* me lanzó un elogio venenoso al declarar que me acordaba “con inteligencia” de Daniel Sorano. Es lo menos que se podía decir...Pero a partir de entonces, con o sin inteligencia, se me había metido el virus del teatro” (ET, 11-12)

La obra incluye un equilibrio notable entre la comicidad del gesto y de la voz, la comicidad del lenguaje y de la situación, reforzadas por *coups de théâtre* y por el procedimiento del *quiproquo*. La tradición da cuenta de que Molière se inspiró, para la creación del personaje protagónico, en el trabajo del actor italiano Tiberio Fiorilli, director de la *Comédie-Italienne* de l’Hôtel de Bourgogne en París y creador de la máscara Scaramouche (Scaramuccia en la forma toscana o Scaramuzza en su versión napolitana). La pieza “reabsorbe” y engrandece aspectos de la farsa, género que Molière transitaba desde su temprana juventud, en piezas como *La Jalousie du barbouillé* (1660), muy en boga desde el siglo XV que abreva en tradiciones antiguas y que encuentra renovación y frescura en Italia durante el siglo XVI con la *Commedia dell’Arte* o comedia italiana⁴³⁶. *Fourberies* se desarrolla en Nápoles como ciudad portuaria dividida en dos planos: el puerto y la parte baja de la ciudad donde habita el pueblo y la parte alta de la ciudad representada en las colinas donde viven los ricos.

Scapin es, de alguna manera, la última cristalización del personaje⁴³⁷ del *fourbe*, como fruto de una búsqueda que Molière emprendió en el diseño y en el perfil dramático que le dio a varios de sus *valets bouffons*⁴³⁸. Algunos de estos tipos son:

⁴³⁶ “En fait, la farce accompagne Molière jusqu’à la fin: *Le Medecin malgré lui* fut créé deux mois après *Le misanthrope*, *Les Fourberies de Scapin* datent de 1671 et c’est la farce qui anime, avec la musique, *Le Malade imaginaire*”, véase EDWARDS, M. (2005): “Le rire de Molière”, *Esprit* N°311, janvier, p. 25.

⁴³⁷ A su vez, reconocemos en Scapin a uno de los predecesores del *Figaro* de Beaumarchais.

⁴³⁸ “Su nombre deriva de la palabra scapare (“engañar”), pues no olvida esa acción ni por un instante. Su temperamento es el de una estrella. Se escabulle, vuela y nunca regresa. Está

Mascarille (Mascarilla en italiano) que es uno de los tipos más reconocibles del personaje del *valet intrigante*, que “trama” en provecho de su amo pero también del propio, o Sganarelle (del italiano *sgannare*, engañar) uno de los nombres más recurrentes en las obras de Molière, que designa distintos tipos de personajes con características diferentes según sea la obra o pieza en la que aparece: por ejemplo, destacamos que en 1665 en *Dom Juan o le festin de pierre* encarna al valet del protagonista como hombre del pueblo que usa, de manera más que apropiada, su juicio e inteligencias propios. Sganarelle puede encarnar personalidades diferentes en piezas tan diversas como *Le medecin volant* (1645)⁴³⁹, *Sganerelle ou le cocu imaginaire* (1660), *L'école des maris* (1661) *Le mariage forcé* (1664) *Le Médecin malgré lui* (1666). También

desprovisto de todo sentido de la lógica (...) Prefiere los amoríos con una sirvienta que con una dama. Nunca se compromete profundamente con una mujer y vuela de una a otra siguiendo sus impulsos. Es mentiroso por naturaleza”. Véase la descripción del personaje de Scapino, su historial histriónico e iconográfico en el teatro de Molière en: Waisse, Lizzie, *El cuerpo canta. Una poética de la actuación en ópera y teatro musical*, Buenos Aires, Autorial, 2013, pp.70-73.

⁴³⁹ Respecto de esta pieza en particular por sus partes improvisadas y por la aparición primera del personaje de Sganarello dice Caridad Martínez: “Representada ante Luis XIV en abril de 1659, esta pieza es (como los celos de Caratiznada) una farsa de no segura pero si muy probable atribución. Algunos pasajes del texto conservado permiten suponer que se trataba de un guión sobre el cual el actor podía improvisar. El desdoblado personaje principal, “médico volante” porque vuela y porque es portátil y de quita y pon, es un transformista, y se apoya en la agilidad y versatilidad del actor. Constituye así una muestra paradigmática del oficio de Molière desde sus orígenes, cuya permanencia podemos observar en su última obra, El enfermo imaginario, uno de cuyos pasajes importantes está basado también en el transformismo del supuesto médico. Respecto de la sátira, no deja de tener su consecuencia el hecho de que el disfraz, la doblez y las falsas apariencias se relacionen con la medicina, pero al mismo tiempo son ocasión de lucimiento de la esencia del teatro, con lo que del principio al fin de la obra de Molière veremos como un hilo conductor el tema del teatro dentro del teatro en toda su polivalencia: dominio del juego escénico en que el propio teatro se complace, denuncia de la hipocresía y revelador de la verdad mediante la ficción, explotando siempre a ultranza la comicidad. En esta pieza vemos aparecer por primera vez a Sganarello, creado para sí mismo por Molière a imagen de los actores-tipo de la *commedia dell'arte*, como muestra su nombre, pero de los cuales se aparta por otros rasgos (por ejemplo, no usa máscara). El nombre reaparecerá en otras obras de Molière (Sganarello o el cornudo imaginario, La escuela de los maridos, El casamiento a la fuerza), en las que desempeña diversas funciones, como criado, como burgués, como padre... Estaba destinado a un futuro glorioso como criado de Don Juan en una de las más famosas obras del autor, donde, interpretado también por él, le reservaría la última réplica”, en MOLIÈRE (2004): *El médico volante, El amor médico, El médico a su pesar, El señor de Puercoñac, El enfermo imaginario*, Madrid, Gredos, Introducción, traducción y notas de Caridad Martínez, pp.16-17.

reconocemos una figura de intrigante en el personaje de Sbrigani (*brigand* o bandido) de la comedia (con música y danza) *Monsieur de Pourceaugnac* (1669).

Scapin pertenece a la raza de los grandes personajes molierescos del tipo conocido en el teatro francés como *valet bouffon*. Como tal, encarna la crueldad del esclavo antiguo con la violencia del personaje *furbo*⁴⁴⁰, astuto y un poco rufianesco de origen italiano, hábil constructor de intrigas y conocedor de tramas⁴⁴¹ (“la tranquillité en amour est un calme désagréable; un bonheur tout uni nous devient ennuyeux; il faut du haut et du bas dans la vie; et les difficultés qui se mêlent aux choses réveillent les ardeurs, augmentent les plaisirs”, Acto II, escena 1). Es un personaje que se mueve con estilo, astucia y celeridad en una multitud de incidentes, con la sabiduría declarada de su “petite philosophie” (Acto II, escena 5). En la escena 2 del acto I, el personaje se autopresenta con la siguiente tirada:

SCAPIN: A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesse d'esprit, de ces galanteries ingénieuses, à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier: mais, ma foi! Le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva.

Les Fourberies de Scapin fue estrenada en el Palis-Royal el domingo 24 de mayo de 1671 con Molière en el rol de Scapin, personaje que encarnó durante dieciocho representaciones; el escritor ruso Mijail Afanásievich Bulgákov (1891-1940), uno de

⁴⁴⁰ “On est ici dans le jeu pur, dans le plaisir comique pris en soi, libéré de toute incidence morale; on est tout à la joie de suivre les machinations d'un maître fourbe et l'on rit du dupé en toute bonne conscience. Au reste, comme Scapin met ses talents au service d'une cause qui en définitive est juste, étant celle de la jeunesse et de l'amour”, véase BONZON, A. (1960): *Introduction a Molière et au genre comique en France*. San Pablo, Universidad de San Pablo, p. 101.

⁴⁴¹ Para un estudio de los antecedentes inmediatos en la comedia española e italiana del tipo tradicional de donde surge el personaje de Scapin, véase GUICHEMERRE, R. (1972): *La comédie avant Molière 1640-1660*. París, Armand Colin.

los “biógrafos” más sagaces de Molière en el primer modernismo del siglo XX, hace una reivindicación de la pieza que nos ocupa en su *Vida del señor de Molière*:

“En el tiempo en que pasó entre la representación de “Psyché” en la corte y su estreno en el Palais Royal, la compañía de Molière puso en escena con no demasiado éxito la farsa “Las trapacerías de Scapin” (“*Fourberies de Scapin*”): La obra se consideró grosera e indigna de la pluma de Molière. Sobre qué se basaba semejante opinión es algo que se nos escapa. Pues justamente en esta farsa aparece en todo su esplendor el Molière al considerar que el autor se rebajaba a los gustos del público. Criticó duramente la escena en que meten a un hombre en un saco y le dan de palos y la tachó de tópico insípido. Boileau se equivocaba; era una farsa con mucha gracia y extraordinariamente bien tramada, a la que ni siquiera desmerecía el poco verosímil desenlace. Los actores cómicos del Palais Royal con Molière Scapin a la cabeza representaron espléndidamente la farsa (Baron y La Grande encarnaron a los galanes Octave y Lèandre)”⁴⁴².

Citrouilles de Badiou, último eslabón del ciclo de Ahmed basado en el personaje molieresco de Scapin, se constituye en la culminación de una serie de obras que se enlazan con continuidad distintos jalones de la historia teatral. *Fourberies* está basada en la comedia festiva de tipo *motoriae* (es decir, movida y rica en intrigas) escrita y actuada en el 162 a. C. de título *Formión* de Publio Terencio Africano⁴⁴³ (?- 159 a. C.), el más delicado exponente de la comedia latina. A su vez, es fama que Terencio ‘tomó’ trazos de la obra griega *Epidicazómenos* de Apolodoro de Caristo, último representante de la Comedia Nueva Ática⁴⁴⁴. Por su parte, la crítica reconoce en la escritura de *Fourberies* la presencia de ‘préstamos’ tomados de muy diversas fuentes que ilustran el procedimiento mediante el cual Molière ‘enriquecía’ sus obras y que nos servirán para reconocer, a su vez, algunas de las decisiones metatextuales de Badiou en *Citrouilles*. En *Fourberies* reconocemos: 1) la célebre escena 2 del acto III

⁴⁴² BULGAKOV, M. (1983), *Vida del señor de Molière*, Barcelona, Montesinos, p.227.

⁴⁴³ Véase TERCENIO, *Formión*, introducción, versión y notas de la comedia latina a cargo de José Juan Del Col: http://juan23.edu.ar/delcol/pdf/terencio_formion.pdf. Consultado el 20/V/2016.

⁴⁴⁴ RONCONI, A. (1960): Terenzio, *Le commedie*, Florencia, Le Monnier, 1960.

tomada de una farsa de nombre *Gorgibus dans le sac*⁴⁴⁵; 2) la expresión repetida más de seis veces en la misma escena (y vuelta entonces marcatoria del efecto humorístico por repetición) “*Que diable allait-il faire dans cette galère?*” (acto II, escena 7)⁴⁴⁶, tomada

⁴⁴⁵ La resonancia final del nombre del personaje en *-us* remite a un vasto repertorio de farsas y de personajes con esa característica onomástica muy difundida en los siglos XVI y XVII. Véase JURGENS, M. (1963): *Cent ans de recherche sur Molière*, Paris, Imprimerie Nationale, p. 333. El personaje de *Gorgibus* está presente tanto en *El médico volante* como en *Las preciosas ridículas* y *Sganarello o el cornudo imaginario*.

⁴⁴⁶ “SCAPIN: Je l'ai trouvé tantôt tout triste, de je ne sais quoi que vous lui avez dit, où vous m'avez mêlé assez mal à propos; et, cherchant à divertir cette tristesse, nous nous sommes allés promener sur le port. Là, entre autres plusieurs choses, nous avons arrêté nos yeux sur une galère turque assez bien équipée. Un jeune Turc de bonne mine nous a invités d'y entrer, et nous a présenté la main. Nous y avons passé; il nous a fait mille civilités, nous a donné la collation, où nous avons mangé des fruits les plus excellents qui se puissent voir, et bu du vin que nous avons trouvé le meilleur du monde.

“GÉRONTE: Qu'y a-t-il de si affligeant en tout cela?

“SCAPIN: Attendez, Monsieur, nous y voici. Pendant que nous mangions, il a fait mettre la galère en mer, et, se voyant éloigné du port, il m'a fait mettre dans un esquif, et m'envoie vous dire que si vous ne lui envoyez par moi tout à l'heure cinq cents écus, il va vous emmener votre fils en Alger.

“GÉRONTE: Comment, diantre! cinq cents écus?

“SCAPIN: Oui, Monsieur; et de plus, il ne m'a donné pour cela que deux heures.

“GÉRONTE: Ah le pendard de Turc, m'assassiner de la façon!

“SCAPIN: C'est à vous, Monsieur, d'aviser promptement aux moyens de sauver des fers un fils que vous aimez avec tant de tendresse.

“GÉRONTE: Que diable allait-il faire dans cette galère?

“SCAPIN: Il ne songeait pas à ce qui est arrivé.

“GÉRONTE: Va-t'en, Scapin, va-t'en vite dire à ce Turc que je vais envoyer la justice après lui.

“SCAPIN: La justice en pleine mer! Vous moquez-vous des gens?

“GÉRONTE: Que diable allait-il faire dans cette galère?

“SCAPIN: Une méchante destinée conduit quelquefois les personnes.

“GÉRONTE: Il faut, Scapin, il faut que tu fasses ici l'action d'un serviteur fidèle.

“SCAPIN: Quoi, Monsieur?

“GÉRONTE: Que tu ailles dire à ce Turc qu'il me renvoie mon fils, et que tu te mettes à sa place jusqu'à ce que j'aie amassé la somme qu'il demande.

“SCAPIN: Eh! Monsieur, songez-vous à ce que vous dites? et vous figurez-vous que ce Turc ait si peu de sens, que d'aller recevoir un misérable comme moi à la place de votre fils?

“GÉRONTE: Que diable allait-il faire dans cette galère?

“SCAPIN: Il ne devinait pas ce malheur. Songez, Monsieur, qu'il ne m'a donné que deux heures.

“GÉRONTE: Tu dis qu'il demande...

“SCAPIN: Cinq cents écus.

“GÉRONTE: Cinq cents écus! N'a-t-il point de conscience?

“SCAPIN: Vraiment oui, de la conscience à un Turc.

“GÉRONTE: Sait-il bien ce que c'est que cinq cents écus?

“SCAPIN: Oui, Monsieur, il sait que c'est mille cinq cents livres.

“GÉRONTE: Croit-il, le traître, que mille cinq cents livres se trouvent dans le pas d'un cheval?

“SCAPIN: Ce sont des gens qui n'entendent point de raison.

“GÉRONTE: Mais que diable allait-il faire dans cette galère?

"SCAPIN: Il est vrai. Mais quoi? on ne prévoyait pas les choses. De grâce, Monsieur, dépêchez.
 "GÉRONTE: Tiens, voilà la clef de mon armoire.
 "SCAPIN: Bon.
 "GÉRONTE: Tu l'ouvriras.
 "SCAPIN: Fort bien.
 "GÉRONTE: Tu trouveras une grosse clef du côté gauche, qui est celle de mon grenier.
 "SCAPIN: Oui.
 "GÉRONTE: Tu iras prendre toutes les hardes qui sont dans cette grande manne, et tu les vendras aux fripiers, pour aller racheter mon fils.
 "SCAPIN, *en lui rendant la clef*: Eh! Monsieur, rêvez-vous? Je n'aurais pas cent francs de tout ce que vous dites; et de plus, vous savez le peu de temps qu'on m'a donné.
 "GÉRONTE: Mais que diable allait-il faire à cette galère?
 "SCAPIN: Oh! que de paroles perdues! Laissez là cette galère, et songez que le temps presse, et que vous courez risque de perdre votre fils. Hélas! mon pauvre maître, peut-être que je ne te verrai de ma vie, et qu'à l'heure que je parle, on t'emmène esclave en Alger. Mais le Ciel me sera témoin que j'ai fait pour toi tout ce que j'ai pu; et que si tu manques à être racheté, il n'en faut accuser que le peu d'amitié d'un père.
 "GÉRONTE: Attends, Scapin, je m'en vais quérir cette somme.
 "SCAPIN: Dépêchez donc vite, Monsieur, je tremble que l'heure ne sonne.
 "GÉRONTE: N'est-ce pas quatre cents écus que tu dis?
 "SCAPIN: Non: cinq cents écus.
 "GÉRONTE: Cinq cents écus?
 "SCAPIN: Oui.
 "GÉRONTE: Que diable allait-il faire à cette galère?
 "SCAPIN: Vous avez raison, mais hâtez-vous.
 "GÉRONTE: N'y avait-il point d'autre promenade?
 "SCAPIN: Cela est vrai. Mais faites promptement.
 "GÉRONTE: Ah! maudite galère!
 "SCAPIN, *à part*: Cette galère lui tient au cœur.
 "GÉRONTE: Tiens, Scapin, je ne me souvenais pas que je viens justement de recevoir cette somme en or, et je ne croyais pas qu'elle dût m'être si tôt ravie. (Il lui présente sa bourse, qu'il ne laisse pourtant pas aller; et, dans ses transports, il fait aller son bras de côté et d'autre, et Scapin le sien pour avoir la bourse) Tiens. Va-t'en racheter mon fils.
 "SCAPIN, *tendant la main*: Oui, Monsieur.
 "GÉRONTE, *retenant la bourse qu'il fait semblant de vouloir donner à Scapin*: Mais dis à ce Turc que c'est un scélérat.
 "SCAPIN, *tendant toujours la main*: Oui.
 "GÉRONTE, *même jeu*: Un infâme.
 "SCAPIN: Oui.
 "GÉRONTE, *même jeu*: Un homme sans foi, un voleur.
 "SCAPIN: Laissez-moi faire.
 "GÉRONTE, *même jeu*: Qu'il me tire cinq cents écus contre toute sorte de droit.
 "SCAPIN: Oui.
 "GÉRONTE, *même jeu*: Que je ne les lui donne ni à la mort, ni à la vie.
 "SCAPIN: Fort bien.
 "GÉRONTE: Et que si jamais je l'attrape, je saurai me venger de lui.
 "SCAPIN: Oui.
 "GÉRONTE, *remet la bourse dans sa poche, et s'en va*: Va, va vite requérir mon fils.
 "SCAPIN, *allant après lui*: Holà! Monsieur.
 "GÉRONTE: Quoi?
 "SCAPIN: Où est donc cet argent?
 "GÉRONTE: Ne te l'ai-je pas donné?
 "SCAPIN: Non vraiment, vous l'avez remis dans votre poche.
 "GÉRONTE: Ah! c'est la douleur qui me trouble l'esprit.

del acto II, escena 4 *Le pédant joué* de Hercule-Savinien de Cyrano de Bergerac, conocido como Cyrano de Bergerac (1619-1655), frase que ingresa a modo de proverbio en la lengua francesa al designar a un hombre que se ha embarcado en un mal negocio⁴⁴⁷; y 3) la escena 2 del Acto I tomada de la escena 4 acto IV de la pieza *Báquides o Las gemelas* del comediógrafo latino Plauto (254 a. C.-184 a. C).

Por su parte el propio Molière hace autoplagio o reciclado de réplicas propias en la escena entre Toinette y Argan en la escena 5 del Acto de su última pieza *El enfermo imaginario* que está calcada de la escena 6 del Acto I de *Fourberies* en el diálogo entre Scapin y Argante. Ya la puesta en contraste de las piezas de Terencio y de

“SCAPIN: Je le vois bien.

“GÉRONTE: Que diable allait-il faire dans cette galère? Ah! maudite galère! traître de Turc à tous les diables!

“SCAPIN: Il ne peut digérer les cinq cents écus que je lui arrache; mais il n'est pas quitte envers moi, et je veux qu'il me paye en une autre monnaie l'imposture qu'il m'a faite auprès de son fils”. (MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Acte II, scène 7).

⁴⁴⁷ “CORBINELI: Votre fils, à la vérité, n'est pas mort, mais il est entre les mains des Turcs.

“GRANGER: Entre les mains des Turcs? soutiens-moi, je suis mort.

“CORBINELI: [...] à peine avons-nous éloigné la côte que nous avons été pris par une galère turque. [...] Mon maître ne m'a jamais pu dire autre chose, sinon: "Va-t'en trouver mon père et lui dis...". Ses larmes aussitôt suffoquant sa parole m'ont bien mieux su expliqué qu'il n'eût su faire les tendresses qu'il a pour vous...

“GRANGER: Que diable aller faire aussi dans la galère d'un Turc? D'un Turc! *Perge*.

“CORBINELI: Ces écumeurs impitoyables ne me voulaient pas accorder la liberté de vous venir trouver si je ne me fusse jeté aux genoux du plus apparent d'entre eux: "Eh! Monsieur le Turc, lui ai-je dit, permettez-moi d'aller avertir son père, qui vous enverra tout à l'heure sa rançon." [...] Je me suis promptement jeté dans un esquif pour vous avertir des funestes particularités de cette rencontre.

“GRANGER: Que diable aller faire dans la galère d'un Turc? [...] Va-t'en donc leur dire de ma part que je suis prêt de leur répondre par devant notaire que le premier des leurs qui me tombera entre les mains, je le leur renverrai pour rien (Ah que diable, que diable aller faire en cette galère?). Ou dis-leur qu'autrement je vais m'en plaindre à la justice. Sitôt qu'ils l'auront remis en liberté, ne vous amusez ni l'un ni l'autre, car j'ai affaire de vous.

“CORBINELI: Tout cela s'appelle dormir les yeux ouverts.

“GRANGER: Mon Dieu, faut-il être ruiné à l'âge où je suis? Va-t'en avec Pasquier, prends le reste du teston que je lui donnai pour la dépense il y a huit jours (aller sans dessein dans une galère!). Prends tout le reliquat de cette pièce. (Ah! malheureuse géniture, tu me coûtes plus d'or que tu n'es pesant). Paie la rançon et, ce qui restera, emploie-le en oeuvres pies (dans la galère d'un Turc!). Bien, va-t'en (mais, misérable, dis-moi, que diable allais-tu faire dans cette galère? Va prendre dans mes armoires ce pour point découpé que quitta feu mon père l'année du grand hiver.

“CORBINELI: A quoi bon ces fariboles! Vous n'y êtes pas. Il faut tout au moins cent pistoles pour sa rançon.

“GRANGER: Cent pistoles! [...] S'en aller dans la galère d'un Turc? Eh quoi faire, de par tous les diables dans cette galère? Oh! galère, galère, tu mets bien ma bourse aux galères?”. (BERGERAC, C. (1954): *Oeuvres diverses*, Paris, L'étoiles, pp. 53-61)

Molière⁴⁴⁸ denota algunas de los trazos característicos de la comedia de intriga que se repiten en ambos diseños argumentales:

El argumento de *Formión*: tras partir de viaje, los hermanos Demifón y Cremes dejan a sus hijos bajo la vigilancia del fiel esclavo Geta (antecedente de Scapin). Geta es en este caso lo suficiente fuerte como para evitar que los jóvenes Antifón y Fedria se metan en problemas: Fedria se enamora de una muchacha propiedad de un proxeneta y Antifón se casa sin consentimiento paterno y sin dote ninguna gracias a la intervención del parásito Formión. Al volver los ancianos padres y ver frustrados sus propios planes para casar a Antifón, buscan solucionar el asunto por todos los medios, pero el temor de uno y la avaricia del otro terminan por revelar antiguos secretos que llevarán a los mayores a la ruina, dejando libres a los jóvenes enamorados.

El argumento de *Fourberies*: en ausencia de sus padres, que están de viaje, Octave, hijo de Argante, y Léandre, hijo de Géronte, se quedan prendados de dos chicas: el primero de Hyacinthe, jovencita humilde y de origen desconocido, con la que se acaba de casar; el segundo, de la "joven egipcia" Zerbinette, llamada así por ser gitana criada por egipcios. Al regreso de Argante, Octave, muy preocupado por la reacción de su padre ante su unión matrimonial y, además, con grandes problemas de dinero, solicita la ayuda de Scapin, criado de Léandre, pero éste a pesar de su conocida fama de intriguante no logra convencer al anciano. Argante repite a Geronte la noticia que ha conocido por una indiscreción de Scapin: Léandre ha cometido una grave estupidez. De modo que el joven, mal acogido por su padre, increpa

⁴⁴⁸ Para los fenómenos de "plagio", autoplagio y heterografía, véase "Shakespeare y Molière, dos genios asediados" y "Regreso al 'caso' Molière-Corneille" donde Maurel-Indart reconfirma los presupuestos sobre la educación recibida por Molière como hijo del tapicero real y su impacto y conocimiento de primera mano en su propia producción teatral tanto de Lucrecio, a quien tradujo, como de los comediógrafos latinos, entre ellos Terencio. MAUREL-INDART, H. (2014): *Sobre el plagio*. Buenos Aires, FCE, pp.115-131.

severamente al criado por su traición. Sin embargo debe abandonar pronto su enojo para volver a pedirle ayuda, ya que debe pagar un rescate por Zerbinette si no quiere que se la lleven los egipcios. Mediante jugadas estratagemas, Scapin consigue el dinero de los dos viejos. Pero además, Scapin desea vengarse de Géronte de manera que le hace creer que un pretendido hermano de Hyacinthe está buscándole, dispuesto a quitarle la vida para castigarle por haber querido romper su matrimonio. Para librarse de este peligro, Scapin oculta a su ingenua víctima en un saco. El culpable habría pagado caro sus enredos si un doble reconocimiento no revelase en Hyacinthe la hija perdida de Géronte y, en Zerbinette, la de Argante. Scapin, que simula su muerte por un accidente, consigue al final el perdón de los ancianos.

Un elemento instrumental, también presente ya en el hipotexto, es la organización de los personajes por dúos (los jóvenes, los viejos, las prometidas), y el procedimiento ya clásico de las ‘escenas espejo’ o duplicadas en Terencio y en *Fourberies* llevadas casi al “paroxismo farsesco” o metateatral en las escenas: I, 3 y I, 5; I, 3 y II, 4; III, 3 y III, 5; y III, 7 y III, 11 respectivamente. Por su parte, se destaca la forma en que Molière reescribe a Terencio —vía la *Commedia dell’Arte*—: 1) en la representación *aggiornada* de los dos ancianos avaros, 2) en la concepción que le dará a los jóvenes enamorados (de corte netamente italiano); y 3) en el uso de los *zanni* (criados, siervos o sirvientes)⁴⁴⁹ y de algunos de sus *lazzi* (mezcla de mimo, acrobacia e improvisación)⁴⁵⁰ presentes en I, 4, II, 6 y en II, 7.

Por su parte la famosa “escena del saco” (le “tour du sac”) —en que Scapin muele a palos a Geronte— dialoga en Molière no sólo con la farsa anónima *Gorgibus* ya mencionada, sino con al menos dos farsas recopiladas en el Inventario universal del

⁴⁴⁹ DIETERICH, G. (2007): *Diccionario del teatro*. Madrid, Alianza, pp. 79-80.

⁴⁵⁰ FERNÁNDEZ VALBUENA, A. (2006): *La Comedia del Arte*. Madrid, Fundamentos, pp. 72-73.

género, de 1622, pertenecientes a Tabarin (Antoine Girard, 1584-1626)⁴⁵¹, y también con (al menos) dos referencias a situaciones presentes en la recopilación de historias hechas por Giovanni Francesco Straparola (1480-1558) conocida como *Les nuits facetienses (Le piacevoli notti)* e inspiradas en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Es un argumento recurrente en las piezas de Molière la idea de que los jóvenes utópicamente deberían casarse de acuerdo con sus deseos y cumplimentar así desde el punto de vista dramático uno de los finales clásicos del género comedia, al concluir la intriga con la resolución positiva de boda. En el caso de *Fourberies*, Léandre y Octave, los personajes jóvenes que desean casarse con Hyacinthe y Zerbinette logran su cometido merced a las artimañas de Scapin ayudado por Sylvestre, el otro valet de la pieza. Como los padres no entran en razón, los jóvenes apelan a la solución (muchas veces rocambolesca o farsesca) de los sirvientes o de los valets que logran hacer cambiar de opinión a los representantes de la vieja generación: Scapin se destaca por la singularidad de su *stratagème* de verdadera fuerza cómica. Basada sin más en el conocimiento que tiene de sus amos, Scapin es un hábil instrumento que utiliza su viveza e inteligencia contra la avaricia, la cerrazón y la escasez de miras de sus patronos.

Fourberies encarna, dentro de la producción dramaturgica de Molière, un ejemplo impar del “triunfo del valet”. Recordemos que es la única de las piezas de Molière que lleva en su título el nombre del criado como si quisiera reconocer en la construcción del personaje de Scapin una suerte de comedia de caracteres que hace

⁴⁵¹ “Et si sa comédie (celle de Molière) est à tel point nationale, c’est qu’il ne l’a pas reçue de ses devanciers comme une forme savante aux traditions réglées: il l’a extraite lui-même de la vieille farce française, création grossière mais fidèle image du peuple; il l’a portée à sa perfection sans en rompre les attaches à l’esprit populaire. S’il est unique, c’est précisément, n’en déplaise à Boileau, parce qu’il est le moins académique des auteurs comiques et le plus proche de Tabarin”; en LARSON, G. (1932): *Manuel d’histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, p. 253.

foco —hacia el final de su carrera— en la singularidad de este personaje no burgués⁴⁵². En relación a la importancia que cobra en la reactualización del personaje de Ahmed, Scapin aparece desde un principio —más allá del juego teatral del *trompeur trompé*— como un personaje todo poderoso (“Les menaces ne m’ont jamais fait mal; et ce sont des nuées qui passent bien loin sur nos têtes”, Acto III, escena 8), o como un Dioniso más que “paganizado”.

No desconocemos, por otra parte, que en la reapropiación del personaje y de la obra, Alain Badiou rescata las reivindicaciones sociales que la pieza y el personaje presentan y encarnan en torno a cuestiones referidas a la condición de la mujer, la forma en que dependían de sus padres los jóvenes de la época, la importancia social y económica de la autoridad parental, el poco espacio destinado al amor en medio del ‘drama’ de los matrimonios *arrangés* y el trato (o maltrato) que recibían los sirvientes de parte de sus amos; sobre esto último en particular y la figura del *servus callidus* — más reconocible en la comedia nueva que en la comedia antigua, pero eslabón necesario de los criados molierescos—, para un crítico como Dan Rubin, que analiza

⁴⁵² Sólo un siglo después de la muerte de Molière, el moralista y académico francés Chamfort (1741-1794), en su mítico e inaugural *Éloge du Molière*, que signa los trabajos críticos sobre el autor de *El avaro* por lo menos durante dos siglos, propone una “vindicación” de la comedia de caracteres molieresca poniendo en contraste y consideración los cambios operados por Molière en relación a la comedia de la antigüedad greco-latina. Vemos en esta “filiación” un engarce fundamental con la obra de Badiou para quien Molière es eslabón esencial y necesario para con la tradición griega. “Le comique ancien naissait d’un tissu d’événements romanesques qui semblaient produits par le hasard, comme le tragique naissait d’une fatalité aveugle. Corneille, par un effort de génie, avait pris l’intérêt dans les passions. Molière à son exemple renversa l’ancien système, et tirant le comique du fond des caractères, il mit sur la scène la morale en action, et devint le plus aimable précepteur de l’humanité qu’on eût vu depuis Socrate. Il trouva, pour y réussir, des ressources qui manquaient à ses prédécesseurs. Les différents états de la société, leurs préjugés, leurs prétentions, leur admiration exclusive pour eux-mêmes, leur mépris mutuel et inexorable, sont des puérités réservées aux peuples modernes. Les Grecs et les Romains n’étaient point emprisonnés pour leur dans la sphère d’un seul état de la société, ne cherchaient point à accréditer des préjugés en faveur d’une condition qu’ils pouvaient quitter le lendemain, ni à jeter sur les autres un ridicule qui les exposait à jouer un jour le rôle de ces maris, honteux de leurs anciens traits satiriques contre un joug qu’ils viennent de subir”, en CHAMFORT, N. (1949): “Éloge de Molière”, en AA. VV. (1949): *Molière. I capolavori del grande attore-scrittore*. Torino, Società Editrice Torinese, LXXV.

la figura del ‘sirviente’ en la temprana modernidad europea (1650-1800), Scapin —el personaje insignia de Badiou a partir de la creación de Molière— es un singular emergente de las drásticas condiciones sociales de extensa recesión que asoló a Francia y a toda la Europa occidental entre las décadas de 1660 y 1690.⁴⁵³

⁴⁵³ “As Molière was writing *Les fourberies de Scapin*, France (and all of Western Europe) was almost halfway through a 30-year recession that spanned the 1660s to the 1690s. The wealthy increased their holdings by foreclosing on indebted properties, pushing the rural elite (land-owning tenant farmers) down into the life of the undernourished and poorly clothed peasantry. Merchants fared a little better, but not much. Throughout the 17th century, in France’s severely unequal society, only ten percent of the population (property owners) were guaranteed regular meals. It was not a bad time to be a servant: at least servants had jobs. During the second half of the 17th century, the number of servants increased rapidly. The concept of servitude in Early Modern Europe (1650–1800) did not denote a simple division between higher and lower class. Servants were not, in fact, a social class. The category could include everyone from the lowest-paid scullions to members of the nobility acting as ‘serving-gentlemen’ and ‘-gentlewomen.’ As a career, servitude was open to just about anyone. Peasants headed to towns and cities from rural locations to work their way out of poverty. Service in great households was also popular among lesser-ranked nobles, because it offered the possibility of advancement; noblewomen entered household service because it was one of the few salaried positions open to them at all, providing a means to secure a dowry and marry (or to escape an unhappy marriage). Interestingly, nobles rapidly disappeared from household service after 1650 —even as the number of total servants increased— as less degrading avenues for advancement opened up: service in the bureaucracy and army, attendance at court and Parisian salons, and education in academies and colleges. Early modern France had a stable social structure at its core, but it was a remarkably fluid society, both geographically and socially. It was in this way similar to the Roman society that formed the basis of Plautine comedy, a foundation of commedia dell’arte and Scapin. (...) This reality of social uncertainty is at the root of the master/ slave relationships we find in Plautine comedy —and of the master/servant relationships of Scapin. Like status, power in ancient Rome was mercurial. Mastery was not a given, but expressed through a series of events. Household authority was a personal matter, meaning different masters treated their slaves differently; furthermore, slaves were not powerless: they had ways of making mastery a labor-intensive enterprise by obeying the letter but not the spirit of their masters’ orders. They were able to bargain for compensation for well-performed tasks. Advice for masters at the time could be summarized simply: ‘Good slaves should be treated well.’ The promise of reward (ultimately, freedom) was an important instrument by which masters could motivate and control slaves. Plautus divided his fictional subordinates into the good slave, who accepts the structure of reward and punishment, and the *servus callidus*, or ‘clever slave,’ who is defined by disobedience and disbelief in the system. The *servus callidus* was not only a commentary on slavery; he also served as the hero for an entire population, anxious about constantly jockeying for position in the many minutely gradated hierarchies. Likewise, the *patresfamilias* were not simply masters. They at once represented an oppressive authority —a fitting target for an audience’s contempt— while also mocking, through their weaknesses, the widely held insecurities of a people one mistake away from losing status”, véase RUBIN, D (2010): “Early modern servants”, en AA.VV., *Words on play: Scapin by Molière*. San Francisco, ACT American Conservatory Theater, pp. 21-22.

A su vez, en torno a la cuestión de la constricción —o de la sustracción en términos de Badiou— *Fourberies* responde, al final de la producción molieresca, a un deseo del comediógrafo francés de despojar el escenario y ‘limpiar’ la pesadez de la maquinaria teatral para ‘dejar a la vista’ sólo los efectos de trama, actuación y lenguaje. *Fourberies* es —en franco contraste— un ejemplo de ‘sustracción’ deseada por Molière como ‘respuesta’ a la gran parafernalia que significó la representación de *Psyché*, tragedia-ballet de fastuosa realización, escrita en colaboración con Pierre Corneille (1606-1684) y con Philippe Quinault (1635-1688) a pedido del rey Luis XIV (1638-1715): la obra —de seis horas de duración— contaba con música de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), docenas de cantantes y bailarines, trajes costosos y una más que sofisticada maquinaria escénica.

En relación a un punto ejemplar de contacto en torno a la figura de Scapin entre Badiou y Paul Claudel —de relevancia para nuestro análisis— es oportuno destacar que *Fourberies* llamó la atención del “poeta de la fe” al ver una representación de la obra molieresca en el Théâtre Marigny en febrero de 1949. La puesta en escena —firmada por Jovet e interpretada por Jean-Louis Barrault, que en gran medida desilusionó a Claudel— lo motivó a enviarle una carta a Barrault con el fin de proponerle su propia versión del clásico de Molière. Con la propuesta de su propio Scapin, Claudel produce un trabajo único dentro de su producción dramática en su pieza *Le Ravissement de Scapin*⁴⁵⁴ —que, hasta donde conocemos, nunca se representó— constituyéndose en el único caso de reescritura de una obra del repertorio de Molière emprendida por Claudel⁴⁵⁵ y de interés para nuestra tesis.

⁴⁵⁴ La obra se publicó en *Ópera* en enero de 1952 y fue incorporada al teatro completo de Claudel cuatro años después, véase CLAUDEL, P. (1956), *Théâtre*, t. II, Paris, Pléiade. Préfaces et notes de Jacques Madaule.

⁴⁵⁵ MACE, N. (2003): “Parodie et improvisation dans *Le Ravissement de Scapin* de Paul Claudel”, *Masques, Théâtre et Modalités de la Représentation*, Paris, Ophrys, pp. 47-65.

Claudiel quiso, en términos musicales, emprender más un ‘arreglo’ que una adaptación en torno a la pieza molieresca. Las modificaciones al texto original comprenden una suerte de apropiación de la pieza con cambios formales de varias tipologías entre las que se destacan: 1) anulación de escenas, cortes y supresiones, y 2) atenuación del carácter bufo del personaje principal. Claudiel coloca a la pieza en una matriz netamente metateatral al pensar su ‘arreglo’ en términos de una “comédie des comédiens” en la que un grupo de actores recibe por vía providencial atuendos, trajes y mobiliarios con el fin de montar una versión de *Fourberies*. Los actores se vuelven, por la metateatralidad de la situación, tanto creadores como espectadores. Claudiel expresa su intención en el prefacio de la obra:

“Et c’est précisément ce que j’ai voulu montrer dans la petite pièce que vous allez entendre. Il y a un tas d’acteurs en disponibilité au cabaret, tous en train de faire je ne sais quoi, voire, fumer, bailler, se disputer, jouer aux cartes...Et tout à coup on apporte un grand panier plein de costumes et de perruques. C’est comme une secousse électrique. Chacun instantanément a pris son rôle. La pièce se fait un coin qui ne servait à rien, ce crochet aboutissant judicieusement dans le plafond à une trappe...en avant! Allons-y!

Et quel palisir de collaborer avec Molière! Quel plaisir de recopier lentement à son aise, en se passant la langue sur les lèvres; cette prose essentielle ou rien n’est inutile! Pas de chevilles ici, comme chez les plus grands, Racine par exemple. Pas de corps morts! Tout vit, tout est muscle, tout est feu, élégance, vivacité, gaîté saine, vertu!”⁴⁵⁶

Hay roles compartidos que asumen dos personajes como en el caso de Geronte y en la famosa *escena del saco* donde se incorpora un tercer personaje crucial, de nombre Nicolás, que encarna a un ex actor. La intención dramática de Claudiel se duplica no sólo al reescribir o arreglar la obra de Molière sino también, de alguna manera, al teatralizar, de manera poética, la dinámica de la puesta en escena y las disposiciones ‘divinas’ de un director en cuanto a las decisiones de escena. Por su

⁴⁵⁶ Véase el prefacio completo a la obra en file: //C:/Users/PC/Desktop/501fe96e883708b6c67c44a0d8f8eea7.pdf, pp.10-17. Consultado el 16/V/2016.

parte, es reconocible en la reescritura de Claudel de qué manera éste se sentía influenciado por las críticas y la teoría teatral que emanaba de los escritos que el crítico Georges Polti (1867-1946), quien publicaba con regularidad sus teorías en el *Mercure de France*⁴⁵⁷.

Recordemos que Polti realiza aportaciones de importancia en sus escritos finiseculares en torno al carácter, la impronta del gesto y el reconocimiento de situaciones dramáticas en sus escritos: *La théorie des tempéraments et leur pratique* de 1889, *Notation de Gestes* de 1892 y la más difundida *Les trente-six situations dramatiques* de 1895. Por su parte, su texto *L'art de inventer les personnages*, fechado en 1912, es obra de relevancia para la renovación dramática de la época cuya pregnancia es reconocible en la “más que claudeliana” *Le Soulier de satin*. La teoría de Polti, aplicada al arreglo de Scapin del poeta y dramaturgo cristiano, era la justificación que Claudel⁴⁵⁸ necesitó para legitimar: la eliminación de los dos jóvenes amantes y el doble matrimonio cruzado de hermanos y hermanas, el hecho de mantener los personajes de los dos padres (Argante y Geronte), la duplicación o el desdoblamiento dado en los personajes de Zerbinette y Gitane y el hacer de Scapin casi un héroe de carácter único. La situación que primaba durante toda la acción correspondía, acorde a la categorización de Polti, a la duodécima situación, denominada “obtener”. Por su parte, sorprende —en términos del uso de la cita y de las alusiones teatrales en boca de los personajes (que responde a la dinámica del agón final de *Citrouilles* calcado de *Ramas*)— el hecho de que en la pieza de Claudel los comediantes rivalizan por llevar adelante el efecto cómico que produciría que los espectadores identificaran, por su

⁴⁵⁷ Véase DE BARY, C. (2004): “Georges Polti, ou l’anticipation du théâtre potential”, *Poétique* 138, avril.

⁴⁵⁸ Véase WEBER-CAFLISCH, A. (2005): “L’influence des idées de Georges Polti sur le dernier théâtre de Claudel”, *Bulletin de la Société Paul Claudel* N° 177, mars.

parte, citas y réplicas molierescas muy reconocibles dentro del repertorio francés en una situación enteramente metateatral.

El personaje que se revelará de manera final como Scapin corresponde a un tal Monsieur Ledessous, también conocido como Descartes (o pseudo Descartes) que permitirá injuriar cualquier tipo de pensamiento racionalista en el diálogo que se da entre los actores y este peculiar personaje. En una tirada invectiva, este personaje realizará una teatralización de un pasaje del *Discours de la Méthode* de René Descartes (1596-1650) con ampulosos gestos sagrados que le darán a este (pseudo)filósofo el lugar central de una comicidad filosófica entronizada. Por medio del ‘arreglo’ claudeliano, el espacio del servidor o criado, tomado por el filósofo cómico, responde al arquetipo de los juegos de robo de identidad o de usurpación en la que distintos *valets* asumen el rol de sus amos. La elección de Descartes es un modo de bufonería en torno de la filosofía racionalista y del rol del filósofo devenido sacerdote del saber, usurpación que la adaptación claudeliana denuncia y ridiculiza. La obra estuvo en el seno de un debate sobre el valor de la situación en el teatro cuando en 1950 el crítico Etienne Souriau (1892-1979) criticó las teorías de Polti —y por deriva la ‘aplicación’ claudeliana— en su libro *Les deux cent mille situations dramatiques* (1950).

El Scapin moderno, acróbata y filósofo de la versión claudeliana, responde más bien a la figura de un Satán teatralizado y más a un sofista que a un pensador: una suerte de papa de los bufones de carácter todopoderoso más en la ejecución de un mal meditado que de un bien provechoso. Una vez más, la enseñanza cristiana tomaba forma en el ‘arreglo’ que Claudel realizó, ya no con la forma de una

divinización del personaje, sino más bien de una relectura vitalista pero crítica⁴⁵⁹ del hipotexto molieresco del cual ‘nuestro’ Ahmed es un novísimo avatar.

Capítulo 5

5.4 Esquilo y Eurípides como modelos cómico-dramáticos de Claudel y Brecht.

5.5 “El infierno del teatro”: *katábasis* y topografía. Objetivo y propósito del viaje. Ecos del Hades aristofánico: círculos, guías y porteros.

5.6 El *agón* final y su resolución. Guerra de citas. Claudel y Brecht, enfrentados. Un triunvirato para el teatro del siglo XX.

5.1 Esquilo y Eurípides como modelos cómico-dramáticos de Claudel y Brecht.

Ahmed —el consejero secreto, el ‘voluntario’ argelino, el comediante enmascarado que conoce desde el fondo de los tiempos el teatro inmortal— es quien nos informa en *Citronilles* que el objetivo del viaje a los infiernos del teatro consiste en preguntarles a Paul Claudel⁴⁶⁰ y a Bertold Brecht cuál es el rumbo que el teatro debe

⁴⁵⁹ Véase WEBER-CAFLISCH, A. (2006): “Scapin: de Molière a Claudel”, en Marie-Claude Hubert, *Les formes de la réécriture au théâtre*. Marseille, Publications de la Université de Provence, pp. 179-189.

⁴⁶⁰ Son múltiples las alusiones de Claudel al vasto tema del infierno, recurrente y muy presente en su pensamiento. Recordemos: 1) su “visión” en “La descente aux enfers”, incluida en CLAUDEL, P. (1935): *Un poète regarde la croix*. Paris, Gallimard, pp. 215-244; 2) la relación que establece con l’*Inferno* dantesco, véase “Introduction a un poème sur Dante” en CLAUDEL, P. (1928): *Positions et propositions*. Paris, Gallimard, donde sostiene: “Son enfer est uniquement l’Enfer du Sens, il semble ignorer la peine du Dam ou de la privation à la fois et au besoin de Dieu, qui est la plus cruelle, puisque sa cause est infinie” p. 176; y, 3) en el apartado “Du mal et de la liberté” en CLAUDEL, P. (1931) *Essais et poèmes*. Paris, Plon, p.17, Claudel afirma: “L’Enfer ne vient donc pas de Dieu, il vient d’un empêchement à Dieu de la part du pécheur. Dieu ne hait aucune de ses créatures, à toutes il continue à fournir l’être proportionné a leurs fins et cette sève secreta don’t les Élus composent leur figure à l’image de Sa face. Mais le pécheur utilise cette vertu intérieure pour réaliser sa propre idole, sa contrefaçon personnelle de la marque auguste. Il y a donc une contradiction entre le voeu naturel et la fin essentielle de tout être crée d’une part et d’autre part la violence que la volonté perverse lui inflige”.

tomar⁴⁶¹. Ahmed guiará a Madame Pompestan⁴⁶² quien, de manera burlesca, encarna la desorientación o *stasis* del Estado francés respecto de la tarea cultural.⁴⁶³ El propósito será adentrarse en los infiernos teatrales para interrogar a Claudel y a Brecht con el fin de que uno de los dos contrarreste —luego de “quince años de dictadura socialista, elitista y demagógica”— la crisis de un teatro⁴⁶⁴ que ha quedado carente de figuras dramaturgicas de importancia.

El estado de vacancia⁴⁶⁵ no es sólo artística, sino principalmente civil. Para Ahmed la intención última es una completa “secularización cultural del teatro” cuyo

⁴⁶¹ *Citrouilles* es profusa en propuestas sobre el teatro, en su gran mayoría en boca de Ahmed; a saber: 1) “Todo teatro verdadero tiene la obligación de mostrarnos la muerte del teatro” (Ahmed, Acto 1, escena 1); 2) “El teatro, señora, es también, y sobre todas las cosas, un hecho material. Para que un actor brille bajo un cenital, es necesaria una actividad operaria inmensa que debe ser orgánica y que debe saber trabajar a destajo la madera y la luz, el hierro y el sonido, la pintura y mucha maquinaria (...) Sólo la discreta connivencia de los quehaceres de los obreros y las obreras del teatro permite que el público reciba esa inyección de vida que viene de los cuerpos de los actores transidos por la lengua. Dirigido a la multitud, el teatro es ya en sí mismo una multitud industriosa. El Estado debería preocuparse por garantizar aún más la relación, siempre impulsora de ideas, que se establece entre los obreros del arte y las emociones múltiples de nuestras ciudades” (Ahmed, Acto II, escena 1); 3) “¿El teatro no debería ser para el Estado como una escuela...?” (Ahmed, Acto II, escena 1); 4) “En el verdadero teatro (...) toda ruina es monumento” (Ahmed, Acto II, escena 2); 5) “El teatro (...) es una maquinación sin pudores” (Ahmed, Acto II, escena 5); 6) “Del teatro deben surgir los bienes comunes para todos” (Alto parlante, Acto II, escena 5); 7) “El teatro multiplica nuestros gestos, los amplifica” (Coro de los gigantes de la montaña, Acto III escena 1); 8) “El teatro es una pequeña fisura/ del pensamiento a viva voz” (Coro de los gigantes de la montaña, Acto III, escena 1); 9) “¿No debería ser el teatro una escuela de coraje? ¿Una magnífica proposición? ¿Una certitud de engrandecimiento? ¿No sería justo que fuera acaso el reconfortante reflejo, el espejo amoroso, de aquello que ya sabemos y experimentamos en nuestras vidas inciertas?” (Corifeo, Acto III, escena 1); 10) “El teatro se dirige al pensamiento del pueblo” (Coro de los gigantes de la montaña, acto III, escena 1); 11) “(...) el arte del teatro ha sido siempre confundido con una manifestación sediciosa” (Ahmed, Acto III, escena 3).

⁴⁶² Reconocemos en Madame Pompestan una fuerte crítica social al incorporar en esta catábasis a una ministra como figura modélica del aparato de Estado.

⁴⁶³ Dos ministras de cultura de la nación francesa han ocupado la primera plana de los diarios en 2014: Aurélie Filippetti, acérrima defensora de las artes escénicas, ha sido, sin embargo, denostada por convenios contrarios al colectivo audiovisual en Francia por su desconocimiento de la actividad y los derechos de los trabajadores; su sucesora, Fleur Pellerin, sin irle en zaga, reconoció ante la prensa no haber leído ningún libro en los últimos dos años y, ante una entrevista en los días en que el escritor francés Patrick Modiano obtuvo el premio Nobel de Literatura que otorga la Academia Sueca, reconoció desconocer su nombre y su obra.

⁴⁶⁴ RUSSO, 1961, 99.

⁴⁶⁵ Muertos los tres trágicos y retirado Agatón de Atenas, la poesía trágica parece muerta o exiliada.

objetivo es desbaratar la idea de un Estado que piensa la actividad teatral como espacio donde *la multitud viene a aplaudir* para reemplazarlo por un espacio donde el teatro ‘acciona’ respecto de qué le debe a su público y a los públicos que vendrán. La crisis del teatro —disparadora de la acción de la obra— no aparece señalada únicamente desde lo discursivo (en los parlamentos de la ministra de Estado y del propio Ahmed —que, a su vez, tiene *in pectore* el objetivo de encontrarse con Scapin—), sino también por los desdoblamientos del personaje protagonista que —una vez más en términos arsitofánicos (Dioniso/Jantias) y pirandellianos— dejará en claro la nefanda situación que el infierno como contraparte ultraterrena del teatro real pone de manifiesto.

El Reemplazo de Ahmed mima las acciones del *incipit* de *Ranas* entre Dioniso⁴⁶⁶ y Jantias al provocar a la ministra Madame Pompestan con actitudes

⁴⁶⁶ ΞΑΝΘΙΑΣ

Εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὧ δέσποτα,

ἐφ’ οἷς ἀεὶ γελῶσιν οἱ θεώμενοι;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Νῆ τὸν Δι’ ὃ τι βούλει γε, πλὴν “Πιέζομαι”.

Τοὔτο δὲ φύλαξαι πάνυ γάρ ἐστ’ ἤδη χολή.

ΞΑ. Μηδ’ ἕτερον ἀστεῖόν τι;

ΔΙ. Πλὴν γ’ “Ὡς θλίβομαι”.

ΞΑ. Τί δαί; Τὸ πάνυ γέλοιον εἶπω;

ΔΙ. Νῆ Δία

θαροῶν γε μόνον ἐκεῖν’ ὅπως μὴ ’ρεῖς—

ΞΑ. Τὸ τί;

ΔΙ. μεταβαλλόμενος τᾶνάφορον ὅτι χεζητιᾶς.

ΞΑ. Μηδ’ ὅτι τοσοῦτον ἄχθος ἐπ’ ἐμαυτῶν φέρων,

εἰ μὴ καθαιρήσει τις, ἀποπαρδήσομαι;

ΔΙ. Μὴ δῆθ’ ἱκετεύω, πλὴν γ’ ὅταν μέλλω ’ξεμεῖν.

ΞΑ. Τί δῆτ’ ἔδει με ταῦτα τὰ σκευὴ φέρειν,

εἴπερ ποήσω μηδὲν ὧνπερ Φρουνίχοις

εἴθε ποιεῖν καὶ Λύκισι κάμειψιας

σκευὴ φέρουσ’ ἐκάστοτ’ ἐν κωμῶδι.

Jantias: Digo algo de lo acostumbrado, patrón, ¿de lo que siempre se rien los espectadores?

Dioniso: Sí, por Zeus, lo que quieras, salvo “estoy hecho pelota”.

¡Guarda con eso! Porque ya me da mucha bronca.

J: ¿Ni alguna otra cosa refinada?

D: Salvo “¡que reventado estoy!”

J: Entonces, ¿qué? ¿Te digo un buen chiste?

escatológicas (cagarse en escena, mear sobre la primera fila, hacer reír al público con chistes de dudoso gusto o que versionan una canción brechtiana con matiz soez); acciones todas que escandalizan a la ministra resaltando su mirada burguesa y puritana, despojada de cualquier posibilidad crítica sobre los dichos y las acciones de un Reemplazo sometido en su condición de actor sustituto.

Las limitaciones de la ministra son manifiestas: carece de cultura general, es inexperta en su tarea y enarbola ideas reaccionarias respecto del mundo árabe. A la cruda demostración de un teatro tenaz con sus trabajadores, sometidos a regímenes burocratizados y cuasi-fabriles que subordina a un personaje como Reemplazo, la ministra muestra su confianza en los beneficios de otro tipo de espectáculo: el de la política —fenómeno adyacente de lo que Badiou denomina “las farsas de nuestras democracias parlamentarias” (DO; 2007, 43)— con el agregado de la tarea confusa y devastadora de los medios al servicio de la desorientación civil.

La elección de Claudel y Brecht por parte de Badiou responde *prima facie* a relaciones de similitud entre el carácter lírico y teúrgico del teatro de Esquilo/Claudel⁴⁶⁷ y el carácter ruptirista del teatro de Eurípides/Brecht. Que sean

D: Sí, por Zeus, animate; con tal que no me digas eso...

J: ¿Lo qué?

D: Que cambiando la mochila de lado te dan ganas de cagar.

J: Ni que al llevar semejantes fardos sobre mí, si nadie me lo saca, ¿me voy a tirar un pedo?

D: ¡No, por favor!, salvo cada vez que necesite vomitar.

J: Con qué necesidad tenía yo que cargar bártulos, si no voy a hacer nada de lo que justamente acostumbra hacer Frínico, y también Licis y Amipsias? Todas las veces cargan bártulos en la comedia (*Ranas*, vv. 1-15).

⁴⁶⁷ El contraste entre el teatro lírico de Claudel y el teatro épico de Brecht consideramos que es un acierto dramaturgico de *Citrouilles*. En el capítulo intitulado “Dramaturge”, Georges Duhamel sostiene en su obra crítica dedicada a Claudel: “Je ne dirai pas de Claudel qu’il a écrit des poèmes dramatiques: ses ouvrages ne sont pas de ceux qui n’empruntent au drame que la commode forme du dialogue. Il sont toutes les vertus, du drame, mais à un degré incompatible avec l’état actuel de l’auditoire humain (...) Le théâtre de Claudel est lyrique, par essence, et l’est constamment. Mais l’évolution du théâtre de Claudel constitue à cet égard un précieux enseignement” (pp. 89-90); véase DUHAMEL, G. (1919) *Paul Claudel*. Paris, Mercure de France, pp. 85-118.

Brecht y Claudel y no otros autores posibles del ‘siglo’ (tal como Badiou entiende la centuria en su ya clásico *El siglo*) responde —como ya expusimos— a que ‘juntos’ constituyen la fanfarria “brechtoclaudeliana” que con fuerza suficiente ‘composibilita’ la rehabilitación de aquel que merezca enteramente la victoria tal como la propone, de manera modélica, el diseño aristofánico. Si bien Badiou utilizará las similitudes y diferencias entre ellos en *Citrouilles* como ficción cómica, no podemos dejar de señalar que a su vez hace, de alguna manera, un llamamiento que revisa la historia teatral y los contactos entre Brecht y Claudel y sus notables concomitancias⁴⁶⁸ que, al interior de sus sistemas teatrales, parecen haber quedado ocultos por el más que evidente contraste: el investigador y catedrático Frederic Ewen en un libro clásico sobre el dramaturgo alemán, nos recuerda puntos de acuerdo y divergencia entre los creadores:

Dado que la denominación “teatro épico” se utiliza a menudo para referirse a cualquier cosa, puede servir para aclarar la contribución de Brecht examinar un ejemplo de este estilo, desarrollado por uno de sus más eximios practicantes, el francés Paul Claudel. En *Cristóbal Colón*, escrita en 1927, Claudel aspiraba a “disolver” —al igual que Brecht— las viejas formas del teatro y de la ópera, empleando concepciones igualmente radicales de puesta en escena. De hecho, Claudel va más lejos que Brecht en su multiplicidad y complejidad, acercándose en esto a Piscator. La devoción de Brecht por la sencillez no le permitía semejante gigantismo. Ideológicamente, Claudel se diferencia de Brecht en que se convirtió al catolicismo en 1886, lo que hizo que este sustrato prevaleciera en su obra, así como el marxismo en Brecht. Ignoramos si Brecht vio el montaje del *Cristóbal Colón* de Claudel, con música de Darius Milhaud, estrenado en Berlín en 1930. Claudel introdujo una innovación: el cine. Compuso un gran “espectáculo” en veintiocho escenas, “como una misa donde el público participa”. La obra describe, como en un ritual, el vía crucis de Cristóbal Colón, concebido como misionero de la verdadera fe y ministro de Cristo. Los motivos centrales de esta ópera podrían ser “el martirio, la muerte y la transfiguración”. El estilo épico aparece en el narrador que anuncia la naturaleza de la obra, al que sigue el coro con oraciones. Las proyecciones mostraban simbólicamente la Creación, con la paloma sobrevolando un globo, la tierra. Posteriormente se lo ve a Colón al final de

⁴⁶⁸ Sobre la posible incidencia de Claudel en la dramaturgia de Brecht, véase ANTOINE, G. (1988) *Paul Claudel ou L'enfer du génie*. Paris, Éditions Robert Laffont. “Les esprits et les langues se délient, et l'on commence à savoir (grâce aux confidences de Paul Collaert, le vaillant metteur en scène bruxellois) que Brecht découvrit dans *Le Soulier de satin* une clé de sa future dramaturgie”, p 11.

su vida, cuando vuelve empobrecido y rechazado a Valladolid. El narrador y el coro lo invitan a morir: “*Ven con nosotros. Nosotros somos la posteridad. Sólo hay que cruzar una pequeña frontera. Esto es la Muerte*”: los dos aspectos de la vida de Colón son interpretados por actores diferentes, Colón I y Colón II. Tan antitéticas como pueden ser, tenemos aquí dos clases del llamado “teatro épico”, el de Claudel y el de Brecht. Las similitudes se advierten en los medios técnicos utilizados; aunque también aquí existen grandes diferencias. Pero las diferencias ideológicas y sus consecuencias son aún más importantes. Dejando de lado sus virtudes literarias, el de Claudel es un drama estático. Es una pieza didáctica en profundidad, peor como escribió Jhering, “la pieza didáctica que busca hacer participar al espectador termina volviéndolo otra vez pasivo” Claudel ve a su héroe transfigurado por la muerte. Brecht, por su parte, considera que la transfiguración sólo es posible en y a través de la vida⁴⁶⁹.

Las correspondencias entre Esquilo/Claudel⁴⁷⁰ y Eurípides/Brecht parecían estar servidas para el uso badiouiano y atañen también a la propia historia personal, artística e ideológica de nuestro autor. Claudel es parte de la protohistoria —como ya hemos expuesto— de la escritura dramaturgica de Badiou, que ha tomado las obras del escritor católico francés como modelo ejemplar de drama y representante de un primer modernismo teatral que poco tiene que ver con la tradición escénica francesa inmediatamente anterior⁴⁷¹. Por su parte, Brecht ofrece a Badiou no sólo un modelo

⁴⁶⁹ EWEN, F. (2008): *Bertold Brecht. Su vida, su obra, su época*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 195-196.

⁴⁷⁰ Sobre la relación entre Claudel y Esquilo, véase “Eschyle, blancheur d’aube sur le chœur noir des Erinnyes” en CLAUDEL, P. (1944) *Pages en prose*. Paris, Gallimard, pp. 143-145; un texto que el francés escribió como prefacio a su traducción de *Las Euménides* cuyo título es “Note sur les Euménides” en el que se pregunta cuál considera él el tema fundamental de los tres dramas que constituyen la “Orestía”: “La fécondité indéfinie de l’acte mauvais qui implique et engendre spontanément sa propre sanction, laquelle n’est autre, au fil d’une même lignée familiale, qu’un égal crime” (p. 143).

⁴⁷¹ Esta teoría de la diferencia entre Claudel y la tradición francesa, como así también la calificación, en sintonía con Badiou, de que el teatro de Claudel es un teatro ontológico pertenece al crítico Gabriel Marcel: “La caractéristique la plus importante du drame claudélien, c’est qu’il n’est jamais au sens strict du mot psychologique; il ne porte jamais essentiellement sur les sentiments des personnages; et par là on peut dire qu’il s’oppose à la tradition dramatique française tout entière, celle qui va de Racine à Marivaux, et au théâtre contemporain dans son ensemble. Peut-être pourrait-on ajouter qu’il s’oppose tout aussi radicalement à l’autre grande tradition française, celle qui culmine chez Molière, en ce que la perspective chez Claudel n’est jamais ni sociale ni critique. (...) Le drame claudélien est non seulement cosmique, mais avant tout ontologique”, p. 49. Marcel aporta también una bien definida caracterización por ciclos de toda la producción claudeliana: 1) Ciclo personal: *Tête d’or, L’échange, Partage de midi*; 2) ciclo teológico: *La Ville, Le repos du septième jour*; 3) Ciclo histórico: *L’otage, Le pain dur, Le père humilié, Le Livre de Christophe Colomb*; 4) Ciclo sacrificial: *La jeune fille Violaine, L’annonce faite à Marie, Jeanne d’Arc au bûcher* y 4) Ciclo fantasista: *L’en-*

de escritura a la luz de los problemas políticos y sociales de nuestro tiempo, sino cuestiones ideológicas y de método que se emparenta con el pensamiento comunista de Badiou y sus formulaciones teóricas teatrales. Si Brecht es el autor decisivo para describir el rol de la dialéctica⁴⁷² en el siglo XX es más bien porque su teatro es una formulación ya no de una idea-teatro sino de un teatro ‘entre ideas’, y Claudel es el motor de la escritura badiouiana —en casi toda su trayectoria— por la facilitación de *procesos de subjetivación* a los fines de efectuar un tratamiento simbólico de la idea y su correspondiente trasposición teatral.⁴⁷³ Ambos logran con su ‘fanfarria unificada y confrontada’, de cómico carácter⁴⁷⁴, una síntesis “selectiva” y personal de la historia teatral de gran parte del siglo XX, a la que se le adiciona el sostén aristofánico sobre el que Badiou rediseña las disidencias que se confrontarán. Pensadas las producciones de Aristófanes y Brecht como un teatro comprometido políticamente, Badiou postula:

Tenemos, en un extremo, a Aristófanes, del cual muchas comedias sostienen en Atenas el partido de la paz en la guerra contra Esparta y llenan de insultos obscenos a los políticos belicistas. Y en el otro, el trabajo sutil de Brecht, que apunta a que la dialéctica teatral induzca finalmente la idea de que la mejor elección política es la comunista. ¿Acaso todo eso alcanza como para constituir una categoría general del ‘teatro político’? Yo sostengo acá que creo que no. Creo que el teatro tiene por misión apoderarse de la figura humana en su dimensión genérica y completa, lo que desde luego incluye las configuraciones políticas, pero jamás se reduce a ellas. Corneille, Aristófanes, Brecht o Sartre dejan ver el juego de las decisiones políticas, pero al hacerlo no crean un género particular de teatro (ET; 77).

dormie, Protée, Le ravissement de Scapin. Véase el capítulo “Les caractéristiques générales du drame claudélien”, en MARCEL, G. (1964) *Regards sur le théâtre de Claudel*. Paris, Beauchesne Editeur, pp. 49-56.

⁴⁷² Badiou transcribe en su totalidad al final del capítulo cuarto de su libro *El despertar de la historia* el famoso poema de Bertold Brecht, “Elogio de la dialéctica”; DH; 2012, 50.

⁴⁷³ Tomamos estas postulaciones de DALMASSO; 2011, 156.

⁴⁷⁴ Sobre Claudel y su deseo de ser entendido como un poeta cómico Pierre Ganne cuenta: “Une anecdote rapporte que Claudel lut un jour à la vitrine d’un libraire, sur la bande de publicité d’un ouvrage qui lui était consacré: ‘Claudel, poète comique’. Il en fut ravi. Un critique enfin le comprenait. Mais il fut très déçu d’apprendre qu’il s’agissait de ‘Claudel, poète cosmique’”, en GANNE, P. (2012). *Claudel, humour, joie et liberté*. Genève, Editions de Tricorne, p. 82.

Badiou moldea a partir de Aristofanes el rol “dramático” de los poetas teatrales como consejeros, mediadores, maestros de la sociedad, purificadores (*kathartés*), guardianes de la polis ante el advenimiento del mal (*alexikakós*) y hasta *erotodidáskalos*⁴⁷⁵ (Eurípides).

En *Ranas* —“Aristophane’s most comprehensive treatment of poetry as political education”⁴⁷⁶—, el poeta es el tutor de las acciones cívicas cuya didáctica función es esencial para beneficio de la ciudadanía: “Le poète apparaît comme l’individu en relation avec la communauté et les obligations réciproques qui définissent la cité” (KONSTAN; 1986, 295). De manera ejemplar, los poetas dramáticos — aunque Aristóteles nunca haya focalizado demasiado en esa función⁴⁷⁷—enseñan y, además, producen enseñanza (*máthesis*):

Les poètes doivent enseigner; même si l’emploi de διδάσκω dans le contexte de la mise en scène théâtrale peut d’abord avoir fait référence au rôle du poète qui instruit le chœur et les acteurs (...), il est clair que pour Aristophane, ce terme connote également le genre d’éducation morale que les auteurs dramatiques devraient offrir au public de citoyens et qui leur donnerait un cœur noble et vallant (KONSTAN; 1986, 294).

Claudel y Brecht devenidos “personajes de comedia”⁴⁷⁸ miman —cada uno a su manera— el modelo cómico-dramático contrastivo entre Esquilo y Eurípides

⁴⁷⁵ BORTHWICK; 1997, 364.

⁴⁷⁶ NICHOLS; 1998, 135.

⁴⁷⁷ ARNOTT; 1991, 22.

⁴⁷⁸ Sobre lo cómico en la obra de Claudel, véase el artículo del dramaturgo del absurdo Eugène Ionesco intitulado “Ce que j’aurais voulu mieux dire” en AA.VV. (1960): *Cahiers Paul Claudel II. “Le Rire”*. Paris, Gallimard, pp. 123-125. “J’aurais bien voulu écrire une étude très sérieuse, doctorale sur le comique ou l’humour de Claudel. Mais par quel bout prendre son univers? Et notre notion habituelle du comique et de l’humour peut-elle s’appliquer à l’oeuvre claudelienne? Paul Claudel est le dernier pausant: c’est de la terre qu’il tire sa force énorme. Sa terre est mystique, Claudel est un géant; un Dieu de cette terre. Ce qu’on peut appeler son comique, son Humour sont l’expression d’une immense raillerie paysanne. Dans cette moquerie, les personnages apparaissent plus dérisoires que ridicules; et même lorsque Claudel semble couvrir ses héros de plus violent sarcasm, avoir pour eux le plus profond mépris, il entre dans ce sarcasm et dans ce mépris une sorte de sérénité, le sentiment d’une toute-

representados a modo de caricaturas⁴⁷⁹ —o prototipos paródicos⁴⁸⁰ o disruptivos⁴⁸¹— de los tragicógrafos reales.

De este modo, Esquilo es el “pious tragedian”⁴⁸², el tradicionalista o conservador que representa los valores aristocráticos de las generaciones de Maratón y Salamina⁴⁸³, el poeta adherido a la historia⁴⁸⁴, el poeta vinculado a la materia poética que proviene de las Musas, el representante de la tragedia en su “forma fálica o viril”⁴⁸⁵, el poeta que cree que el lenguaje es una “sustancia espiritual” de poder psicagógico⁴⁸⁶ y el representante de una “poética del *érgon*”⁴⁸⁷, y, por su parte, Eurípides —objeto permanente de la burla aristofánica⁴⁸⁸— es el poeta sofístico y

puissance de sa part et d’une telle insignifiance de la part des personnages qu’il malmène, que cette insignifiance même sauve ces dernières du pire: ils ne sont pas (ou même pas) haïssables; ils en deviennent pittoresques; le mal, finalement, semble ne pas être dangereux, on voit bien qu’il n’existe que par une volonté divine”, p 123.

⁴⁷⁹ HIGGINS; 1971, 71

⁴⁸⁰ Aplicado a los personajes de Claudel/Esquilo y Eurípides/Brecht adherimos al concepto de parodia que propone Parker: “It is assumed that parody is designed to ridicule its original, but that is not necessarily so. Parody (or pastiche) can be used to point up a whole range of incongruities and parallelisms” (PARKER; 1997, 6).

⁴⁸¹ Tomamos el concepto de “disruptive parody characters” de Lazarus, quien en un estudio sobre la tragedia *Orestes* sostiene que su autor, Eurípides, le responde y adopta de Aristófanes el tratamiento peculiarísimamente paródico y/o experimental de ciertos personajes. Una vez más, el procedimiento inventado por Cratino (*eurípidoaristofanización*), en el que de manera sistémica —en tres de sus obras: *Acarnienses*, *Tesmoforias* y *Ranas*— Aristófanes emprende la mofa y “apropiación” cómica de Eurípides, conlleva en este caso, tal como Segal señala, un “two-way process” (LAZARUS; 2005, 3).

⁴⁸² BOWIE; 1993, 246.

⁴⁸³ HUBBARD; 1991, 210.

⁴⁸⁴ NANCY; 1984, 132.

⁴⁸⁵ HENDERSON; 1972, 133.

⁴⁸⁶ KONSTAN; 1986, 305.

⁴⁸⁷ CAVALLERO; 2010, 18.

⁴⁸⁸ “Otra cosa resulta clara, y es la enemistad que le profesaban los escritores cómicos. De las once comedias de Aristófanes llegadas hasta nosotros, tres se ocupan principalmente de Eurípides, y ninguna de las otras deja de mencionarlo. No hay caso igual en toda la historia literaria. ¿Ha habido nunca otro trágico, otro poeta en general, que así haya concentrado en su persona, año tras año hasta llegar casi a los ochenta, las intenciones burlescas de todos los ingenios burlones más populares? ¿Y cómo pudo ser que el público ateniense jamás se haya cansado de estos monótonos ataques contra el mismo poeta, de este incesante recurso a la crítica literaria en mitad de las farsas? Los ataques a veces rudos y groseros, y a veces agudos y penetrantes, y a menudo mal encubren una admiración disimulada. Y el enemigo principal, Aristófanes, a juzgar por las parodias que hace de Eurípides, debe de haber conocido de memoria buen número de las noventa y dos piezas de éste, y parece medio fascinado con el mismo objeto de sus sátiras. Sea como fuere, la hostilidad de los escritores cómicos sin duda

socrático⁴⁸⁹, el poeta aéreo adorador de “otros dioses”⁴⁹⁰, el poeta innovador y defensor del realismo democrático, el poeta que se vale de los fracasos de la historia, aquel que no manifiesta adherencia a las Musas, el responsable de la “feminización” de la tragedia, el poeta que describe “lo que es” y que representa la “poética del *lógos*”⁴⁹¹.

En este somero catálogo contrastivo se confunden creencias, técnicas, *tópoi* literarios, estilos, usos del lenguaje y actitudes sociales de los dramaturgos presentados en pletórica disparidad y con fines teatrales, que Badiou recupera y traslada —con su consecuente grado tanto de parodia como de admiración— al binomio Claudel/Brecht y su performática *interacción*. Así como Aristófanes hace uso de las obras de los grandes trágicos —en los que apela a la memoria y al reconocimiento de los mismos por parte de su audiencia— y a referencias concretas a sus vidas e inserción en el contexto teatral (y literario) del siglo V a. C., Badiou reescribe contrastes posibles entre los dos dramaturgos elegidos a los fines dramáticos de la contienda actualizada.

estaba sostenida por cierta hostilidad general contra el poeta. La tradición así lo declara francamente, y la persistencia de los ataques lo comprueba. Imposible burlarse constantemente en la escena de una persona que el auditorio desearía respetar. Y la impopularidad de Eurípides, como veremos, no es difícil de entender. La tradición que nos viene de Satyrus lo achaca todo a su personal distanciamiento, a su austeridad. Huía de la sociedad y “no se esforzaba por halagar al auditorio”. De modo que, en suma, no temperaba con su agrado personal la oposición que provocaban sus opiniones. No sólo era del todo contrario al “partido de la guerra” y a los demagogos, en lo que coincidía con el propio Aristófanes; sino que había penetrado hasta una zona más profunda del pensamiento, donde la mayoría de los ideales ambientes resultaba irremediabilmente condenada. Sócrates había llegado también a esa zona, y Sócrates fue muerto” (MURRAY; 1949, 24-25).

⁴⁸⁹ Según Platón, Sócrates no era un sofista; los sofistas cobraban por sus clases y Sócrates jamás cobró; además Sócrates era ateniense y los sofistas, esos pensadores que desarrollaban su actividad en Atenas, eran de origen extranjero.

⁴⁹⁰ ANDRISANO; 2003, 41.

⁴⁹¹ A estos contrastes, Jay-Robert agrega: “De fait, si, au niveau de la techné poétique, Eschyle, l’Eleusinien inspiré, représente la quintaessence du poète dionysiaque (...) au niveau du contenu délivré par son message, en revanche, il fait prévaloir des principes qui relèvent davantage d’une conception héracléenne de la société. C’est ainsi qu’il affirme la prééminence de la *polis* sur l’*oikos*, de l’homme sur la femme et qu’il valorise la guerre et la fonction hoplitique, par opposition à Euripide qui, lui, au contraire, donne plus de place à la famille, à la femme, et subvertit ainsi les codes de la société traditionnelle dans le même sens que le rituel dionysiaque” (JAY-ROBERT; 2009, 72-73).

Por otra parte, le otorgamos a la elección de esta dupla (Claudel/Brecht) una interpretación política de las nacionalidades de ambos dramaturgos, como un modo más de “teatralizar” la relación equívoca —a lo largo de toda su historia moderna y, en especial, en este período actual que Badiou denomina como “intervalar”⁴⁹²— entre Francia (Claudel)⁴⁹³ y Alemania (Brecht). Consideramos que en la resolución que corona *Citrouilles* Badiou postula a modo de utopía⁴⁹⁴ una relación más mancomunada entre ambas naciones —relación que aún no ha sido “ensayada” del todo— como alternativa a los destinos nefastos de la actual política europea:

Por razones históricas, filosóficas, espirituales, la posibilidad más realista, pero también la más interesante, es crear un espacio estatal único con Francia y Alemania. Su contraste fue siempre central en Europa. Los progresistas alemanes miraron siempre hacia Francia. Los franceses interesados en la profundidad estética o filosófica miraron siempre hacia Alemania. Por lo tanto, la fusión, es decir, la creación de un único espacio de poder, sería enteramente productiva. El escenario mundial cambiaría. Francia y Alemania sumadas constituirían una gran potencia. (FC; 2013, 41)

Badiou postula que hay tres clases de “momentos franco-alemanes”: 1) las guerras franco alemanas, consideradas “grandes momentos”: (1815, 1870, 1914 y 1940), 2) los vínculos franco-alemanes, es decir, los “intercambios comerciales, financieros, industriales y

⁴⁹² “El diagnóstico que hago sobre el estado mundial de las políticas es el de un período intervalar, que será probablemente largo. Llamo período intervalar a un período que se sitúa después del agotamiento de una figura singular, llamémosla figura de la emancipación, que ocupó las mentes, los territorios y las acciones durante una época que se puede remontar a la revolución bolchevique de 1917, sea a los movimientos obreros franceses del siglo XIX, sea incluso a la Revolución Francesa, una época dominada, en principio, por la categoría de revolución.” (CT; 2014, 222-223).

⁴⁹³ En relación con la confrontación franco-alemana presente en los contendientes de *Citrouilles* y de qué manera las tres guerras franco-alemanas (1870, 1914-18 y 1939-45) están presentes en la obra de Claudel, véase el artículo de Pierre BRUNEL “Der Krieg. La méditation claudélienne sur l’antagonisme franco-allemand”, en AA.VV. (1967): *Claudiel et la histoire*. Paris, RLM, p. 61-82. “Il n’y a pas solution de continuité, selon Claudel, entre les trois guerres franco-allemandes qu’il a connues. La mutilation de la France en 1871, la fausse victoire de 1918, l’épineuse question de la dette allemande, tous ces éléments n’ont fait qu’accélérer le mouvement de la monstrueuse vague venue d’orient pour nous submerger. Mais la même vague ne cesse de déferler dans cette mer de l’histoire qui vient sans cesse rechercher l’humanité comme une barque”, pp. 66-67.

⁴⁹⁴ Cécile Winter en un análisis en el que confronta la creación novelesca de Alain Badiou con su teatro, sostiene que este último es una “mise en scène successive de mondes expérimentaux” y que, al interior del conjunto dramático dedicado a “Ahmed”, *Citrouilles* constituye una “hypothèse de l’expérimentation franco-allemande”, en “Les romans d’Alain Badiou” (VODOZ; 2011, 354-355)

agrícolas y 3) los “intercambios intelectuales, culturales, subjetivos” (FP; 2010, 56-58). Es en relación a este último momento que Badiou piensa que una fusión de ambas naciones debe renacer no sólo de la mutua admiración de los alemanes a la “claridad francesa” y de los franceses a la “profundidad alemana” sino también de la creación conjunta de una “dialéctica del pensamiento” que en *Citrouilles* encarnan Brecht y Claudel aunando intereses comunes respecto a la modernización de la forma teatral, poniéndola al servicio de intereses superiores y, a su vez, sellando de manera intelectual un nuevo cruce posible entre naciones:

Si Francia es una grandeza cansada diré con gusto que Alemania es una pregunta gastada. Gastada por demasiadas alternancias entre la sub-existencia y la sobre-existencia. Entonces, creo que ha llegado el momento de intercambiar nuestros predicados. Y, de esa manera, poner fin al agotamiento y al tormento. Que Francia se suprima entregando a Alemania el don de su certeza histórica. Que Alemania se suprima entregando a Francia el don de su genio de inquietud disciplinada. Así se creará primero un nuevo conjunto político, por supuesto; pero sobre todo, a mi entender, también el soporte de una nueva dialéctica del pensamiento. Y, esto, creo yo, a la altura de nuestro mundo” (FP; 2010, 64).

5.2 “El infierno del teatro”: *katábasis* y topografía. Objetivo y propósito del viaje. Ecos del Hades aristofánico: círculos, guías y porteros.

Ya en las epopeyas de Homero y de Hesíodo están presentes representaciones infernales cuyo imaginario para los griegos era parte integrante del κόσμος. Las alusiones al mundo infernal —usualmente representado como espacio cerrado, subterráneo y mediado por etapas y personajes (Hermes o Caronte, conductores de almas)— conoce sin embargo zonas que separan (de modo permeable) el mundo de los vivos de ese mundo de los muertos⁴⁹⁵ que supieron recorrer viajeros como

⁴⁹⁵ Al sur de la roca sagrada de la Acrópolis era conocido el emplazamiento del santuario del Dioniso de las Paludes, cerca de donde corría el torrente del Iliso; en ese sitio, ritos funerarios —siempre de fuerte carácter teatral— celebraban la asociación del dios con el inframundo (HOOKER; 1960, 113).

Odiseo, Teseo, Orfeo o nuestros aristofánicos Dioniso y Heracles⁴⁹⁶. La geografía infernal comprende la representación de espacios liminares o confines entre la tierra y el Océano, como así también promontorios, despeñaderos, cuevas o afluentes — verdaderas materializaciones— que circunvalan las regiones ultraterrenas que preceden el ingreso al mundo infernal para luego adentrarse en una topografía del más allá. Esa tipología respondería en términos generales a: 1) regiones de bienaventuranza o reservada a iniciados (campos, llanuras eliseas o islas de fortuna) y 2) a secciones inhóspitas o inhospitalarias como el Tártaro —ese abismo o espacio de reclusión de divinidades contrarias a Zeus (los gigantes)— o el mismísimo Hades (también conocido como palacio o dominio del Hades: Ἅιδης)⁴⁹⁷.

Ranas —entra sus múltiples aportaciones— se constituye en hito fundamental del conocimiento imaginario que los antiguos griegos le daban al mundo de ultratumba⁴⁹⁸; su singularidad se refuerza al tratarse a su vez de una obra teatral en la que el mundo ultraterreno representado sobre un escenario⁴⁹⁹ asume un tratamiento satírico: desde el atuendo mismo con que Dioniso, dios del teatro, emprende la catábasis⁵⁰⁰—hecho con harapos de reminiscencia bestial y coloridos ropajes (*krokotós*) tanto masculinos como femeninos (deidad travestida)⁵⁰¹ o afeminados (*gymnis*)— el

⁴⁹⁶ Si *Ranas* es la recreación paródica del descenso arquetípico de Heracles a los infiernos (JAY-ROBERT; 2009, 79), *Citrouilles* enlaza la tradición antigua con la contemporaneidad al reescribir el descenso de Dioniso en la figura de Ahmed.

⁴⁹⁷ Véase COUSIN, C (2012): *Le monde des morts. Espaces et paysages de l'au-delà dans l'imaginaire grec d'Homère à la fin du V^e siècle avant J. C.* Paris, L'Harmattan.

⁴⁹⁸ DUCHEMIN; 1957, 282.

⁴⁹⁹ A los fines de recorrer ciertos *rebotes* de la representación aristofánica teatral en la dramaturgia medieval, véase MASSIC, F. (1999): “El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”, en *Euskera*, XLIV, 239-263.

⁵⁰⁰ Según Reckford, la catábasis de Dioniso en *Ranas* tiene ecos no sólo del descenso de Heracles, sino también del descenso de Teseo en rescate de Pirítoo y del propio Dioniso en busca de Sémela, su madre (RECKFORD; 1987, 406).

⁵⁰¹ “The juxtaposition of the Dionysian, feminine robe and the Heracleian, masculine overgarments is a model of comic incongruity, as Heracles reaction shows when he sees Dionysus at his door” (COMPTON-ENGLE; 2015, 106).

“privilegio” de efectuar semejante “descenso a un mundo inferior”⁵⁰² queda *sobredeterminado* de manera cómica⁵⁰³.

Acorde a los presupuestos sobre los diferentes tipos de catábasis que expone Morales Harley sobre el mundo antiguo —emprendidos por Odiseo, Eneas, Parménides, Heracles, Teseo, Alcéstides, Dioniso, Pólux, Perséfone y Orfeo—, consideramos que las catábasis que ponen en juego tanto Aristófanes como Badiou son *mistéricas* —con carácter enteramente cívico-soteriológica— y despojan a esa iniciación (y descenso)⁵⁰⁴ de las usuales marcas sagradas que aparecen, más bien, fuertemente satirizadas.

Entendemos por *mistérico* una indagación metateatral en las dos piezas que nos convocan en torno a los denominados “misterios de Teatro” (entramado cómico-dramático o tragicómico sobre el oficio del teatro en todos sus aspectos), como así también una reflexión sobre los modos en que funcionan —en esa suerte de “bolsa de valores” de la literatura (en este caso en su vertiente dramática)— autores y obras que perdurarán o que son más provechosas para la ciudad: tema crucial y metaliterario que Aristófanes “fija” en la tradición occidental.

⁵⁰² Según Frye son cuatro los “movimientos” primordiales en literatura; acorde a su sistémica, tanto el descenso de Dioniso como el de Ahmed corresponderían a la segunda categoría: “Desde un comienzo la imaginación poética ha morado en una tierra intermedia. Encima de ella está el cielo con todo lo que revela u oculta: debajo, hay un misterioso lugar de nacimiento y muerte, del que proceden y al que retornan las plantas y los animales. Existen, por consiguiente, cuatro movimientos primordiales en la literatura. Son, en primer lugar, el descenso desde el mundo superior; segundo, el descenso a un mundo inferior; tercero, la ascensión a un determinado mundo a partir del mundo inferior; y cuarto, la ascensión hacia el mundo superior. Todos los relatos de la literatura son complicaciones o derivados metafóricos de estos cuatro radicales narrativos”, véase el capítulo cuarto “El sueño sin fondo. Temas de descenso” (FRYE; 1992, 111-146).

⁵⁰³ Travestir y *abufonar* a los dioses era un elemento fundante de la comedia dórica de Megara y de Sicilia (DESCHANEL; 1987, 325).

⁵⁰⁴ Alvoni postula que, para el descenso de Dioniso, Aristofanes se inspiró fundamentalmente en la “trama di una tragedia che doveva essere ben nota al suo pubblico, il *Peiritoo*” (ALVONI; 2008, 41).

Siguiendo a Thiery, podemos completar la idea de una catábasis misteriosa en la que Aristófanes asimila el culto de Eleusis y los misterios del Teatro⁵⁰⁵ como un modo de indagación que confluirá en una *epopteia* en mejora de la ciudad; del mismo modo, consideramos que Badiou retoma la postulación aristofánica reforzando la directa relación entre un misterio secular —manifestado en el culto al teatro (incluyendo el estado del arte dramático en su conjunto)— y la salud de la ciudad⁵⁰⁶. En cierto sentido, es pertinente hablar de una *contaminación de misterios* (los de Eleusis con los del teatro y viceversa), cuya catábasis iniciática les permitirá a los protagonistas cobrar una dimensión político-ideológica tanto del teatro como de la ciudad⁵⁰⁷. Cierta enclave órfico es reconocible también—aunque en clave farsesca o paródica— al tratarse, ambas piezas, de utopías ultraterrenas que acuerdan entregar premios y castigos, pero sobre todo donde los conceptos de *vida y muerte* se enlazan no tanto como una continuidad (idea que retoma el cristianismo del mundo órfico) sino como planos contrastados⁵⁰⁸. Ese “orfismo” *sui generis* —que estarían poniendo en juego tanto Aristófanes como Badiou— hace foco en una concepción personal —problemática en las ambigüedades notorias de las identidades⁵⁰⁹ tanto de Dioniso

⁵⁰⁵ Bowie define como “problemática” tanto la relación de los misterios de Eleusis con los misterios del teatro, como así también la relación del propio Dioniso con los misterios en sí mismos. (BOWIE; 1993, 231-232)

⁵⁰⁶ THIERY; 1986, 316.

⁵⁰⁷ “Le poète sait, comme son Dyonisos athénien, que le théâtre est le seul espace politique possible, la seule tribune capable de réveiller les citoyens qui dans les assemblées ou dans les tribunaux agissent en bouffons, leurs esprits brouillés par le mauvais vin de la guerre, le mauvais vin de la discorde. Après la mort des tragiques, seule la muse comique, *Komodidaskalia*, peut rendre meilleurs les citoyens dans la cité” (MILANEZI; 1996, 116).

⁵⁰⁸ García Novo sostiene que el verdadero enlace en *Ranas* corresponde a la relación entre *mundo de arriba y mundo de abajo*, dándole a la mismísima laguna Estigia un carácter de cotidianeidad propia de la comedia; el crítico sostiene que el autor acaso juzgó necesario crear ante el espectador la ilusión de que el mundo de los muertos en el que va a desarrollarse la obra es un lugar como cualquier otro: el grado sumo de su *enunciación cómica* acaso sea que esa laguna está poblada de ranas. (GARCÍA NOVO; 199, 206).

⁵⁰⁹ “Dionisos es un personaje sumamente refractario a cualquier intento de encasillamiento; la versatilidad de su conducta dramática (...) hace difícil una definición unívoca. Cada vez que el espectador cree sorprenderlo en una actitud significativa, resulta él el sorprendido con un rasgo contradictorio” (VERDE CASTRO; 1964, 68).

como de Ahmed⁵¹⁰— y social por medio de un descenso que atraviesa espacios y momentos misterico-dramáticos (la laguna cenagosa/ la sopa de calabazas, el barquero, el muerto y Empusa/ los porteros teatrales del infierno, las invocaciones a Íaco y Deméter⁵¹¹/ el entramado de citas jaculatorias de autores y obras⁵¹² del teatro del siglo XX) en torno a las ficcionales —o utópicas— intervenciones humanas

⁵¹⁰ Para Otto, el dios Dioniso, posiblemente oriundo de Tracia, entró como extranjero en Grecia; Ahmed, con la portación árabe de su nombre, designa a los venidos a Francia desde la África francófona subsahariana: el étimo árabe de Ahmed designa a “los dignos de alabanza” y es uno de los nombres (transliterados) del profeta Mahoma. Para el filólogo alemán también es factible que el origen del dios Dioniso no sea en verdad tracio sino que haya llegado a suelo griego a través del mar Egeo desde Frigia con los tracios emigrados a Asia Menor; sea cual sea su origen —y su apariencia “veterotracia”— Dioniso es siempre un dios extranjero que se abrió paso entre las deidades griegas (OTTO; 1997, 45). En su *Teogonía*, Otto destaca: “Dioniso es el dios de la aparición, del aspecto fantasma y desconcertante, cuyo símbolo es la máscara, que entre todos los pueblos significa la aparición inmediata de los espíritus misteriosos. A él mismo se lo venera como máscara. Su vista causa vértigo, aturde, borra todos los límites de la existencia ordenada. El delirio invade a los hombres, el delirio feliz que provoca éxtasis inefable, que libera la pesantez terrena, que baila y canta, así como también el lúgubre, desgarrado y mortífero. Cuando irrumpe con su enjambre salvaje, vuelve el mundo primordial que desdeña todo límite y precepto porque es anterior a ellos, que no reconoce jerarquía ni órdenes entre los sexos porque al ser la vida entrelazada con la muerte, abraza y une a todos los seres sin diferencia alguna. Dioniso significa el mundo del milagro puro, la frondosidad desbordante de todo crecimiento, el poder mágico de la vid que convierte en milagro a la misma alma humana desposándola con lo infinito. (...) Dioniso es señor de los vivos y de los muertos. En su fiesta primaveral en Atenas, las Antesterias, lleva consigo las almas de los muertos para hacer una visita misteriosa a los vivos, cuando ha madurado el vino nuevo y se bebe, con exaltación festiva, ante el dios y con él. Más aún: Dioniso pone en el escenario a los grandes muertos de quienes cantan las epopeyas, con sus destinos, sus sufrimientos y su ocaso. Porque en su culto nació y se desarrolló la *tragedia*. Pero esto ya atestigua, aunque tácitamente, la unión del espíritu de Dioniso con el de Apolo. El asombroso doble rostro de la tragedia, que opone al coro acompañado por la flauta dionisiaca —ese coro que en un principio reinaba solo—, la palabra hablada, la cual, inclusive, en la perfección que le dio Esquilo, recibe el papel principal, es la imagen más gloriosa de la unión de lo *dionisiaco* y lo *apolíneo*.” (OTTO; 1968, 132-134).

⁵¹¹ “Hace siglos se narró la historia de cómo Démeter peregrinó por el mundo en busca de Proserpina, su hija perdida, y se sentó, sola y desconsolada, en la cabaña de un pastor hasta que las burlas obscenas y los denuestos de la sirvienta Iambe y de la vieja nodriza Baubo la hicieron finalmente sonreír. Los misterios eleusinos que Démeter fundara eran ritos de iniciación, solemnes y terribles, vinculados con el ciclo de la renovación de la fecundidad; pero Iambe y Baubo ayudaron a garantizar que también habría parodias cómicas de ello, como en *Las Ranas* de Aristófanes. Según Plutarco, quienes descendían al antro tenebroso del oráculo de Trofonio, podían, pasados los tres días, recobrar el poder de la risa” (FRYE; 1992, 148).

⁵¹² Ahmed está enteramente diseñado por Badiou en términos de su aparato crítico-literario a partir del modelo de Dioniso como dios con “literary sensibilities”, construidas mediante una vasta cultura libresca, un extraordinario vocabulario poético y la amplia disponibilidad de citas trágicas o teatrales a su disposición (BOWIE; 1993, 238).

(disputadas en un plano ultraterreno). La visión salvífica final que emana de ambos textos consiste en una búsqueda empecinada, o en una narrativa de rescate de “muertos útiles”⁵¹³.

Tanto Dioniso como Ahmed experimentan el redescubrimiento de su propio ser⁵¹⁴ a través de su paso —rito funerario o de pasaje— por el Hades⁵¹⁵. El tan invocado encuentro deseado con Scapin, suerte de inmortal dios teatral de Ahmed, otorga a esa búsqueda un innegable carácter iniciático y, al igual que Dioniso, como dios del teatro y de la máscara, Ahmed experimenta, a través de distintas pruebas, cómo constituirse no ya en el eslabón necesario de la vieja comedia del siglo XX, sino como testigo y protagonista de una nueva comedia que Badiou promueve y alienta, donde el rol de los desposeídos es crucial como revelador de los entramados tramposos del capitalismo imperante⁵¹⁶.

En sus catábasis, tanto Dioniso como Ahmed son héroes cómicos de una travesía salvífica de carácter cómico-funeraria⁵¹⁷ que emprenden sin embargo un camino de búsqueda y redención en pos del salvataje de la ciudad⁵¹⁸ y de su teatro.

⁵¹³ MORALES HARLEY; 2012, 136.

⁵¹⁴ Whitman ve la comedia entera como el *bildungsroman* de Dioniso, representante de la comunidad ateniense pero, al mismo tiempo, en búsqueda de su propio conocimiento. Acaso Ahmed retoma esa doble faz, reforzando Badiou al mismo tiempo el carácter cómico, comunitario y existencial de un protagonista que responde —en su teatral catábasis— a múltiples intereses (WHITMAN; 1964, 68).

⁵¹⁵ “Dionysos en tant que dieu du Théâtre est à la recherche de sa véritable personnalité dans cette comédie, et qu’il ne descend pas seulement aux enfers pour en ramener Euripide, mais aussi pour se retrouver lui-même: en étudiant la Comédie dans la première partie, et la Tragédie dans la seconde, il apprend donc à se connaître en apprenant à les connaître” (THIERCY; 1986, 176).

⁵¹⁶ Véase el apartado “El triunfo del capitalismo mundializado” (NUM; 2016, 28).

⁵¹⁷ Reckford refiere al film de Federico Fellini *I clowns* (1970) y a la escena paródica del funeral del payaso Augusto como un rito de pasaje cómico-funerario no exento de referencias escatológicas presentes en la pista de circo transformada en *sfilata* y grotesco cortejo (RECKFORD; 1987, 438): <https://www.youtube.com/watch?v=dHuVxLbcCWL>. Consultado el 20/IX/ 2016.

⁵¹⁸ “Aristophane intégrait dans ses comédies sa prétention de se rendre utile à la société en transcendant son rôle institutionnel de *didaskalos* —poète, maître de musique et de danse— du chœur comique pour enseigner (*didaskhein*) le juste à la cité entière” (ORFANOS; 2006, 13).

Los obstáculos que encuentran son también instancias paródicas. La comedia⁵¹⁹ se vuelve así una procesión burlesca (*geloia*) hecha de detenciones —a la manera en que se emprendían (y detenían hasta para dirigirse insultos (*psógoi*) entre los peregrinos) las procesiones eleusinas que partían del *démos* funerario de Κεραμεικός en Atenas— en las que un héroe o dios emprende un viaje/rescate atravesado por obstáculos. En ese viaje una *μανία* los lleva adelante: si en el caso de Dioniso su obsesión (finalmente denegada) es Eurípides, en Ahmed la figura dramaturgica del autor de *Medea* es reemplazada por el personaje molieresco de Scapin.

Si la tradición literaria antigua conoce los jalones de *Odisea* (canto XI) y de la *Eneida* (canto VI), otros textos como el *Menipo o la Nigromancia* de Lucrecio de Samósata —donde el protagonista se interna en los infiernos en busca del ciego Tiresias para sanear sus dudas respecto de cuál es el modo correcto de vivir— o los relatos conocidos como la *Visión de San Pablo* o el apócrifo *Apocalipsis de Pedro* (que constituye la primera referencia al *más allá* en la literatura cristiana)— difunden, en claves muchas veces *divergentes*, el tema de la visita infernal no exenta de efectos tanto sacros como chuscos (o de desdramatización, en muchos casos). Algunas de estas catábasis no implican sólo arrancar la “rama dorada”⁵²⁰ sino también resoluciones que —muchas veces en clave soteriológica— tienen por función anotar a los vivos de las características y los detalles escabrosos que no se ahorran aspectos *risibles* de las visiones infernales. En la tradición francesa a la que *Citrouilles* pertenece —con ecos y reverberancias también reconocibles en el *Pantagruel* de Rabelais—, el texto acaso más singular de este corpus temático sea el famoso *Songe d’Enfer* de Raoul de Houdenc (o

⁵¹⁹ “The comic genre is characterized by bawdy sexuality, grotesque corporeality, ribald derision, cross-dressing, ὀνομαστὶ κωμῶδεῖν, scatology, *tothasmos*, iambic directness, inebriety, ecstasy, wild and animalistic behavior, archaic-ativistic chaos, scenarios of the under- and otherworld, *phalloi*, frolicking dance, masks covering the whole body with distorting features, and much more” (BIERL; 2013, 7).

⁵²⁰ En alusión a la famosa escena del Libro VI de la *Eneida* de Virgilio; véase FRAZER J. G. (1979): *La rama dorada. Magia y religión*. México, FCE.

de Houdan), primer ejemplo en lengua vulgar y primer gran poema sobre un viaje infernal que además, por su fecha de datación (1215), se anticipa casi un siglo a la colosal *Commedia* dantesca⁵²¹.

En *Citrouilles*, los márgenes del infierno están enclavados en los suburbios⁵²² o en la *banlieue* parisina: Sarges-les-Corneilles⁵²³. La primera de las apariciones que opera como membrana de acceso al Infierno peatonal y ecológico del teatro corresponde al personaje de Rhubarbe, quien en principio niega ser el portero del infierno para luego reconocer sus funciones; el nombre Rhubarbe denota y anticipa la elección de Badiou por un mundo infernal ocupado más por especies vegetales que animales al responder desde su étimo al *ruibarbo*⁵²⁴.

Luego de la confrontación cómica entre Ahmed y Reemplazo que imita al dúo inicial entre Dioniso y Jantias⁵²⁵, una larga escena en versos entre Ahmed y Rhubarbe

⁵²¹ Nos interesa a los fines comediográficos de nuestra tesis los postulados de Agamben sobre la decisión dantesca de abandonar su proyecto ‘trágico’ en favor de un poema cómico, lo que el crítico denomina “inversión categórica”; nos referimos al texto *Comedia, op. cit.* AGAMBEN; 2016, 21-61: “Sobre el fondo de esta concepción de la culpa trágica y de la culpa cómica, el título de la *Comedia* adquiere todo su peso y se revela, a la vez, perfectamente coherente. El ‘poema sacro’ es una comedia porque la experiencia que constituye su centro — la justificación del culpable y no la culpabilidad del justo— es decisivamente antitrágica”, p. 40.

⁵²² Para su relación con los “suburbios” aristofánicos, véase TREU, M. (2009): “Aristophanes and the suburbs of the world: the game of Wealth and Poverty”, en *New Voices in Classical Reception Studies*, Issue 4, pp.83-101.

⁵²³ Resulta notoria la coincidencia entre el nombre de la periferia que elige Badiou “Sarges” y el famoso templo y luego santuario de Heracles conocido como Κυνόσαργες: *kinosarges* (HOOKER; 1960,112), que más tarde fue gimnasio para vástagos ilegítimos y lugar de emplazamiento de la escuela cínica fundada Antístenes: “Di notevole importanza, il punto d’accesso per l’Ade scelto dal Dioniso aristofanescio (su consiglio di Eracle —nel santuario di Kynosarges, vicino al tempio di Dioniso?— qui nel ruolo del Prossimno/Polimno argólico); una palude “inmensa e senza fondo” (GHILOTTI; 2011, 1).

⁵²⁴ Planta herbácea de la familia de las poligonáceas, con hojas radicales y pecioladas, de borde dentado, ásperas por arriba y nervudas y vellosas por abajo (RAE).

⁵²⁵ Según Jay-Robert, ya desde el inicio de la obra, la dupla reinstala una reinterpretación grotesca de nociones binarias fundantes en la cultura griega: dioses y hombres/ ciudadanos y esclavos/ hombre y mujer/ coraje y cobardía (JAY-ROBERT; 2009,61).

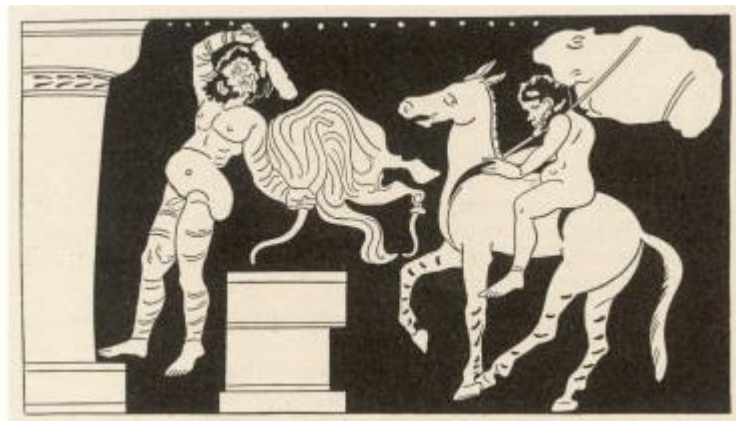
—escandida por apariciones y desapariciones del propio Rhubarbe (que acusa “irse a dormir”)— indican una *primera etapa del descenso al infierno*⁵²⁶.

Según Konstan, al analizar la geografía simbólica del infierno aristofánico, Dioniso avanza desde los límites más exteriores del mundo infernal (de alguna manera como lo hace Ahmed desde la periferia) hasta las puertas⁵²⁷ mismas del infierno⁵²⁸. En las diversas etapas de su periplo, Dioniso cumple distintos roles, siendo relevante destacar que el binomio Dioniso/Ahmed a mayor cercanía con los misterios profundos de su catábasis parece perder una confianza que en Dioniso, deriva en cuestionamientos sobre su propia identidad, y, en Ahmed, manifiesta una obsesión, cada vez más recurrente, por “encontrar a Scapin”. En las identidades complejas y contradictorias de Ahmed y de Dioniso reconocemos efectos antiguos y

⁵²⁶ Según Angel y Espinos, existiría en *Ranas* una suerte de rima dramática entre los caminos ofertados por Heracles a Dioniso en su descenso al Hades y el final de la pieza con los objetos que Plutón ofrece a Esquilo: “Heracles propone a Dioniso tres ‘caminos’ hacia el Hades, que en realidad corresponden a tres formas de suicidio como son el ahorcamiento (v.121), la cicuta (v.124) y el arrojarse al vacío (v. 133) en el presente caso desde una torre. La referencia a tres posibles formas de suicidio reaparecerá ya en la *éxodos* de la pieza, cuando Plutón le entregue a Esquilo una serie de objetos con los que facilitar el camino al Hades a unos cuantos personajes relevantes poco apreciados por Aristófanes (vv. 1504-1507). Tradicionalmente se ha considerado que los objetos a los que se alude son una espada, una cuerda y una copa con cicuta” (ANGEL Y ESPINOS; 2015, 89).

⁵²⁷ “Dans les *Grenouilles* la Maison d’Héraclès semble située là-même où commence la descente, c’est-à-dire à la frontière des deux mondes” (KONSTAM; 1986, 297)

⁵²⁸ Con respecto al “Dionysus’s journey”, Handley sostiene que refleja “a long tradition of depictions of Return of Hephaistos”, a la vez que habilita a pensar que la famosa escena de comedia que aparece pintada en un vaso, encontrada en el sur de Italia y exhibida en Berlín, conocida como “Herakles at the door”, deriva de *Ranas* (HANDLEY; 2000, 158):



contemporáneos de cierto relativismo cultural que Aristófanes, de manera inicial, identifica con la apertura a una peligrosa multiplicidad de deidades y a la cultura ditiirámica o sofística que estaría encarnando la dramaturgia de Eurípides y su propia “figura de escritor/creador”. En ambos personajes habría una paulatina reticencia y pérdida de identidad frente a fantasmas, obstáculos varios y/o monstruos que sólo será recompuesta (o devuelta a un orden) en la *κατάστασις* de la comedia⁵²⁹.

El personaje de Rhubarbe representa al utopista que clama por una secularización cultural del teatro —o de ese infierno teatral que él mismo “resguarda”— acorde a un esquema farsesco de apariciones y desapariciones:

- 1) En la primera de sus apariciones, Rhubarbe acusa a Ahmed de populista
- 2) En la segunda, Rhubarbe acusa a Ahmed de orador totalitario.
- 3) En la tercera, ambos personajes mantienen un diálogo político sobre las posiciones políticas de izquierda y derecha.
- 4) En la cuarta, se produce la pregunta crucial de Ahmed: dónde queda la entrada infernal.

Rhubarbe será quien dé finalmente las indicaciones del secreto pasadizo a modo de tubo ctónico y escatológico⁵³⁰ que conduce a los pisos subterráneos e

⁵²⁹ KONSTAN; 1986, 300.

⁵³⁰ Este tubo o pozo recuerda la versión mítica del descenso de Dioniso al Hades guiado por el luchador Prósímno (o Polymnos)— con el fin de rescatar a su madre Sémela. Dioniso hizo el descenso desde un pozo sin fondo; algunos sostienen que ocurrió cerca del lago de Lerna, conocido en la Antigüedad por ser una zona de acceso al inframundo. La resolución obscena del episodio de la catábasis sostiene que habiéndole Prósímno pedido favores *non sanctos* al dios en paga por haberle indicado el lugar del ingreso infernal, cuando a su regreso Dioniso lo encuentra muerto fabrica con un rama de olivo un falo que entierra en la tumba del joven desaparecido a modo de “agradecimiento”. Véase las entradas *Dionysos* y *Polymnos* en GRIMAL; 1958, 127 y 385. Por su parte, según Lapalus: “L’union de Dionysos et de Proshymnos avait la valeur d’une initiation mystique, puisqu’elle avait été la condition et la garantie d’un voyage heureux au pays des Morts” (LAPALUS; 1934, 9).

infernales del teatro: su ingreso queda debajo de la ventana (por donde Rhubarbe aparece y desaparece) y comprende: girar dos veces a izquierda y dos a derecha, reconocer un círculo de excrementos de palomas que debe ser escarbado en el centro hasta encontrar un anillo de hierro, jalar de ese anillo para acceder al embudo “que huele a polvo y lavanda” (suerte de “trasero miserable del infierno”) y, finalmente, dejarse caer *de culo* en un “viaje” cuya duración —aclara el vegetal portero— durará (irónica y de manera metateatral) lo que tardan en representarse los cinco actos de una tragedia clásica. La narración de Rhubarbe —que encarna en *Citrouilles* los datos que en *Ranas* da inicialmente Heracles sobre el viaje ultraterreno— tendrá carácter de *incipit* de etapas, personajes y regiones teatrales que esperan a Ahmed y a Mme. Pompestan como nuevos Dioniso y Jantias. Ante todo, la primera manifestación es que ese infierno tiene la forma de un teatro donde trastos y bambalinas, accesorios y restos de decorado y un “caos” cercano a una situación teatral de *ensayo y representación* permanentes dominan la escena repleta de *gente que trabaja*: los muertos de quienes en vida han ejercido el oficio del teatro.

La primera de las complicaciones será justamente la que dará título a la obra, las calabazas (*bipóstasis* de ranas) que se corresponden con la ciénaga de batracios⁵³¹ aristofánicos; al anunciar Rhubarbe que deberán enfrentar un campo de calabazas charlatanas: las calabazas de la Cultura compuesta por “zapallos” (o cabezones hundidos en su propia sopa) que representan los “terrores” iniciales de ese infierno teatral.

⁵³¹ Según cita Wilson —a partir de un artículo de M. Mateuzzi— “the frog was understood to be a symbol of the renewal of life” (WILSON; 2007, 163).

Este campo de calabazas será arado por el tractor conducido por la venerable actriz Sarah Bernhardt, quien a modo de la Empusa⁵³² aristofánica, asusta con sus largas tiradas de versos de Rostand lanzados casi a modo de escupitajos: a “la” Bernhardt —en irónica representación de las actrices en la cúspide del *star system* teatral francés— se le deberá pagar un peaje para la prosecución del viaje con cumplidos ditirámicos que alaben la maestría y genialidad de su anterior oficio terreno y —ahora— ultraterreno e infernal.

En el personaje de Sarah Bernhardt, Badiou parece *subsumir* los personajes de Empusa y de Caronte⁵³³: no pagarle su óbolo⁵³⁴ puede implicar caer en la sopa de las calabazas o en el mejunje teatral tal como en el infierno mitológico se podía caer en la laguna Estigia; por otra parte, en todo su marco infernal —que remeda un Hades contrapuesto a Atenas en Aristófanes⁵³⁵ y a los suburbios de Paris en Badiou— habría en el francés también una reescritura paródica de las denominadas tragedias del Hades que se encargaban de (re)presentar de manera escénica entidades monstruosas⁵³⁶.

En *Citrouilles*, desde el punto de vista estructural, el episodio de Empusa⁵³⁷ (como enviada o representante de Hécate⁵³⁸) está protagonizado por Sarah Bernhardt,

⁵³² Empusa no parece nombre de origen griego del mismo modo que Bernhardt no es nombre francés: Bernhardt es apellido de condición judía y origen holandés. Según CHANTRAINE *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, s.v.*, la vinculación de *Émpousa* con el verbo ἐμπάζομαι ‘interesarse por, cuidar’, es una ‘etimología popular’.

⁵³³ En *Citrouilles* no se replica el sistema clasista del infierno aristofánico en el que Caronte se niega a trasladar a Jantias por ser esclavo y no haberse transformado en libertino en la batalla de las Arginusas (tempranamente nombrada en *Ranas* vv. 33-34); pero Sarah Bernhardt sí encarna el sistema verticalista del teatro en el que sus figuras preminentes ocupan un sitial destacado.

⁵³⁴ Recordemos que la asociación económica entre Hades y Teatro reside en que la paga de ingreso teatral en Atenas correspondía a dos óbolos: los mismos que en *Ranas* se reclaman como entrada al infierno. (DEMAND; 1970, 85). Algunos críticos no concuerdan con el valor de esa entrada.

⁵³⁵ BILES; 2001, 246.

⁵³⁶ Andrisano sostiene que *Ranas* es enteramente una parodia de las denominadas “tragedias del Hades” que se representaban con la presencia de monstruos en escena (ANDRISANO; 2007, 23).

⁵³⁷ Empusa puede ser considerada un primer estadio de Dioniso en su confrontación con el horror infernal.

reconocidísima actriz francesa, famosa por el carácter proteico de sus interpretaciones que remeda en parte a la Empusa capaz de mutar cual monstruo en muchos personajes. Por otra parte, es notable que la constitución paradójicamente corpórea del φάσμα⁵³⁹ aterrador de Empusa⁵⁴⁰ permita relacionarse con el dato real de que la trágica francesa había perdido una de sus piernas⁵⁴¹: Empusa es descripta con una pierna de bronce y otra de estiércol⁵⁴². Este dato *ambulatorio* (Bernhardt moviéndose

⁵³⁸ Véase el apartado “Cuentos de magia y de terror” en el que García Gual analiza narrativas de muertos y monstruos en lo que él considera un “espléndido bazar de cuentos de terror”: *Filopseudes o el Amigo de las mentiras* de Luciano, en GARCIA GUAL, C. (1972): *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo, pp. 94-96.

⁵³⁹ Lada-Richards diferencia entre *fásmata* (espectros y apariciones) y *deímata* (terrores y monstruos) (LADA-RICHARDS; 1999, 92).

⁵⁴⁰ Esquilo era famoso por sus escenas de “aparecidos”, como Clitemnestra y Darío, acaso provenientes del culto heroico.

⁵⁴¹ “Hasta representé *L’Aiglon* cuando tenía a mi fiel seguidora, mi pierna de madera. Siempre me han gustado las personas que corren más rápido que los demás. Esa fue, finalmente, la única desventaja de esa mutilación...”, véase la recreación ficcional del tema en la novela epistolar SAGAN, F. (1990): *Querida Sarah Bernhardt*. Barcelona, Noguer, p. 63. A principios de 1914, la misma rodilla derecha que Sarah Bernhardt se había fracturado de niña, comenzó a molestarle con insistencia en medio de sus actuaciones. En una representación teatral muy recordada de *Tosca* de Sardou, Bernhardt se arrojó al foso posterior del teatro sin los debidos recaudos y su rodilla quedó maltrecha. En febrero de 1915 le amputaron la pierna, hecho que no impidió que, ya iniciada la *Grand Guerre*, la actriz se presente en las trincheras para animar a las tropas.

⁵⁴² Es posible que Ἐμπουσα se vincule con ποῦς ‘pie, pierna’, aludiendo a ‘que anda en una pierna’.

ΞΑ. Νῆ τὸν Δία καὶ μῆν αἰσθάνομαι ψόφου τινός.

ΔΙ. Ποῦ ποῦ ’στιν;

ΞΑ. Ὅπισθεν.

ΔΙ. Ἐξόπισθε νυν ἴθι.

ΞΑ. Καὶ μῆν ὄρω νῆ τὸν Δία θηρίον μέγα.

ΔΙ. Ποῖόν τι;

ΞΑ. Δεινόν. Παντοδαπὸν γοῦν γίγνεται ·

τοτὲ μὲν γε βοῦς, νυνὶ δ’ ὄρεός, τοτὲ δ’ αὔ γυνή
ὠραισιτάτη τις.

ΔΙ. Ποῦ ’στι; Φέρε’ ἐπ’ αὐτήν ἴω.

ΞΑ. Ἄλλ’ οὐκέτ’ αὔ γυνή ’στιν, ἀλλ’ ἦδη κύνων.

ΔΙ. Ἐμπουσα τοίνυν ἐστὶ.

ΞΑ. Πυρὶ γοῦν λάμπεται

ἅπαν τὸ πρόσωπον.

ΔΙ. Καὶ σκέλος χαλκοῦν ἔχει;

ΞΑ. Νῆ τὸν Ποσειδῶν, καὶ βολίτινον θᾶτερον:

Jantias: Por Zeus, también veo una gran fiera.

Dioniso: ¿Cuál?

J: Tremenda. Toma todas las formas. Una vez es vaca,

por medio de un tractor⁵⁴³ y la Empusa “asimétrica”) recupera el imaginario del “diavolo zoppo” o la tradición de cierta deformidad⁵⁴⁴ que —desde Edipo— atraviesa la tradición griega⁵⁴⁵.

El marco infernal de escenario teatral desordenado (o en permanente modificación) y el campo de calabazas se completa con una atmósfera de sombrías moscas que representan de manera metateatral versos, didascalias, réplicas y largas tiradas para luego dar lugar —según anuncia Rhubarbe— a las garras acechantes de los denominados hermanos VI-VI que encarnan en este infierno a dos de las figuras más destacadas del teatro francés del siglo XX, Jean Vilar (1912-1971) y Antoine Vitez (1930-1990).

Superadas estas instancias preliminares no exentas de accidentes escabrosos, los mismísimos Esquilo y Eurípides serán parte de la representación de *Ranas* de Aristófanes que se monta por toda la eternidad; ambos autores dramáticos se disputan la corona del Infierno y se despachan cada uno con tiradas de versos: en caso de que uno opte por no decir cuál es el mejor, es posible que le hagan tragar a uno —embudo mediante— alguna de sus tragedias: el propio Rhubarbe reconoce haber tenido que deglutir “por su garguero” las *Medea* y *Andrómeda* de Eurípides y *Mirmídonas* y *Prometeo* de Esquilo.

ahora burro, otra vez una mujer lindísima.

D: ¿Dónde está? ¡Me le tiro encima!

J: Pero ya no es una mujer sino un perro.

D: Entonces es Empusa.

J: Toda la cara se le ilumina por el fuego.

D: ¿Y también tiene una pata de bronce?

J: ¡Sí, por Poseidón! Y la otra de bosta de vaca, ¡Tenélo claro!” (*Ranas*, vv. 287-295)

⁵⁴³ En el Acto II, escena 2, la didascalia en Badiou indica “Mientras se suceden las réplicas que siguen, Ahmed y Sarah Bernhardt salen lentamente de la sombra, enlazados. Sarah Bernhardt tiene una pierna de madera, y entonces recula”.

⁵⁴⁴ Existen en la mitología también los casos de cojeras “degradatorias” en los personajes de Filoctetes, mordido por una serpiente, y en Belerofonte, caído del caballo Pégaso por acción de Zeus.

⁵⁴⁵ ANDRISANO; 2007, 28.

En el Acto II, escena 3, luego de que Rhubarbe haya comunicado el ingreso al infierno teatral, será Sarah quien muestre la topografía ultraterrena a pedido de Ahmed; en *Ranas*, es Heracles quien presenta a Dioniso, una vez superada la laguna Estigia, cuáles serán los tres parajes místicos —y muy bien definidos— que el protagonista deberá atravesar⁵⁴⁶. Según la trágica, encargada de dar a conocer los *adentros* del infierno, la administración de este averno funciona en parte como una suerte de moderno parque temático con altoparlantes por donde se difunden proclamas sobre los distintos *círculos*. La disposición parquizada por zonas incluye: un jefe general (en este caso, es Corneille, aunque antes supo ser Víctor Hugo), un espacio de *cocina del teatro* donde pasan el tiempo juntos tanto los *valets* como los patrones del teatro y un poder legislativo que detenta el coro de los gigantes de la montaña que hace efectiva la constitución democrática de este infierno. Los gigantes de la montaña —como ya hemos señalado—en representación del público conforman en el mundo de ultratumba la configuración del espacio cívico: Badiou sincroniza con nuestra contemporaneidad la relación planteada por la comedia ática en torno a la relación entre infierno y teatro pero, sobre todo, reinterpreta la relación entre *polis* y teatro al moldear su infierno teatral ultraterreno acorde al diseño cívico aristofánico: el Hades deviene teatro⁵⁴⁷ y por derivación ese teatro de ultratumba representa la *polis*⁵⁴⁸.

⁵⁴⁶ Los tres espacios a los que accederá Dioniso son: 1) “un lugar poblado por serpientes y fieras” (vv.143-144), 2) una ciénaga llena de estiércol y lodo donde “yacen los condenados” (vv. 145-151) y 3) un tercer espacio ya del todo manso y agradable donde “morán los iniciados” (vv. 154-158) (ANGEL Y ESPINOS; 2015, 90).

⁵⁴⁷El crítico suizo Jean Starobinski interpreta el Hades en término de “oculto adentro” y de “potencia retentiva por autonomasia”, véase su deslumbrante artículo “A guisa de epílogo”: “Me es tan odioso como las puertas del hades...”, en STAROBINSKI, J. (2000): *Remedio en el mal*. Madrid, A. Machado Libros, pp. 293-318.

⁵⁴⁸ Si bien la acción de *Ranas* no ocurre en Atenas, el viaje infernal que se representa tiene como objetivo la salvación de Atenas. Para Albini, de manera inequívoca, Atenas es siempre sede privilegiada de la comedia: “La mappa dei luoghi della tragedia greca contempla Argo, Corinto, Micene, Susa, Tebe, Trezene, Pisola di Lemno, l’Egitto, la Crimea, eccetera. Curiosamente però esclude Atene, che se mai può diventare l’asilo di salvezza a conclusione di una serie di calamità, come nell’*Oresteia* o nell’*Edipo a Colono*. Nella commedia, invece, l’epicentro di ogni vicenda è Atene. I protagonisti possono tentare la scalata all’Olimpo,

¿Cuál es el verdadero *quid* dramático de ambas piezas? Un autor es elegido para ocupar el trono del infierno, pero si llegara a morir otro autor relevante en ese lapso el muerto que obtuvo el lugar puede perderlo. Sarah cuenta así que en el siglo XVII Pierre de Marivaux ganó el trono, pero, a la muerte de Carlo Goldoni, el francés perdió su puesto en manos del autor de *Il servitori di due padroni*.

Los círculos del infierno teatral de *Citrouilles* comprenden:

1) Círculo de las calabazas de la Cultura. Es el más extenso y es el círculo del infierno que representa al teatro que *no es teatro*.

2) Círculo de los dobles, de los mimos, de las imitaciones y de los simulacros, donde cada uno se arriesga de manera infernal a encontrar su propio demonio; estas duplicaciones pueden funcionar como *segundas calabazas*. Este círculo corresponde al espacio en el que rondan los espectros de los grandes actores y de las grandes actrices y se reconoce por ser un espacio cubierto de espejos.

3) Círculo del público. Es el círculo de los que han ido alguna vez al teatro a aplaudir, pero a su vez incluye a los directores teatrales que desaparecieron al morir el siglo XX y quedaron arrumbados junto al público.

4) Círculo de los autores y poetas. Círculo crucial para la resolución dramática de la pieza dado que en este espacio se encuentran Claudel y Brecht que actualizarán el *agón* aristofánico en que Esquilo enfrenta a Eurípides⁵⁴⁹.

La jerarquización del espacio del infierno teatral implica a su vez una verdadera superposición de planos que complejiza el sistema de los círculos de

fondare una città a mezza strada tra la terra e il cielo, discendere nell'Adè, ma l'*bic et nunc*, il riferimento costante resta la capitale intellettuale della Grecia" (ALBINI; 1997, 75).

⁵⁴⁹ Véase el capítulo doce "Esquilo, Eurípides y el reino de los muertos" (MARTINEZ MARZOA; 2005, 97-102).

reminiscencia dantesca⁵⁵⁰ e incluye: 1) un espacio teatral en sí mismo que se modifica constantemente: practicables, cortinados, escaleras, tinglados, decorados, mueblería, telones, etc., y 2) la articulación de público/espectadores (θεώμενοι)⁵⁵¹, actores, oficiantes del teatro y platea que unifican de manera metateatral la representación construida en *fases espejadas* que difuminan la noción de actores/público⁵⁵² o vivos/muertos. Este infierno —como si se tratase de un teatro en continuo funcionamiento y con permanentes mutaciones— funciona más bien como un “circo de variedades” de ultratumba y de sempiterna programación.

La cantidad de “actores” y de decorados onerosos que intervienen en la acción teatral sorprenden a Mme. Pompestan que, en representación del Estado, rechaza la cantidad de gente y de salarios que hay que pagar para sostener esta tarea cultural. Este infierno que Badiou representa hasta en sus más recoletas dependencias contribuye a observar de manera especular la dimensión de las relaciones estrechas entre Teatro y Estado: la patética ministra parece aprovechar mediante esta catábasis la posibilidad de ver (en su versión farsesca e infernal) de qué modo el teatro se organiza —según ella, onerosamente— en sus múltiples estamentos.

Si el primero de los círculos da nombre a la obra y comprende el peligro liminar de los protagonistas, el segundo círculo (espejado) de los dobles será el espacio donde se hará presente la parte demoníaca de cada uno de esos “administrados” por el Estado. El demonio que protagoniza este círculo y que habla

⁵⁵⁰ Es de interés lateral el texto que Paul Claudel firma en la ciudad de Copenhague en enero de 1921 a propósito del sexto centenario de la muerte de Dante. El dramaturgo francés poetiza en la voz del gran vate italiano el contexto *infernal* del alejamiento y exilio de su Firenze natal. Dicho texto fue dado a conocer en español en nuestro medio en edición bilingüe gracias a los auspicios y traducción de Victoria Ocampo, véase CLAUDEL, P. (1979): *Oda jubilar*. Buenos Aires, Ediciones Revista Sur.

⁵⁵¹ “*Theatron* originally was the collective noun for a group of *theatai* (spectators) and so became used for the place where the spectators spectated” (CARTLEDGE; 1990, 6).

⁵⁵² Taplin verá en la relación entre mundo de la obra (*stage*) y mundo de la audiencia (*auditorium*) un efecto de *σύνκρισις*, que reconoce como muy distinto, ya se trate de una tragedia o de una comedia (TAPLIN; 1986, 164).

desde las sombras teatrales —con voz acusmática y en un principio con las onomatopeyas desarticuladas que nos recuerdan a las ranas⁵⁵³— será el yo de un Ahmed liberado del peso intelectual de la mente: el Demonio mismo de Ahmed. La lucha entre Ahmed y su otro yo liberado de los condicionamientos sociales muestra las dualidades del personaje protagonista y de qué modo expresa, de alguna manera, el grito que asciende desde los suburbios a modo de revuelta social. En esta instancia, será el demonio quien protagonice una canción de protesta sobre el odio y la postergación de las clases subalternas que escandalizarán a Mme. Pompestan al advertir la cercanía de la fractura social y los peligros de un “terrorismo integrista” que el demonio, como *alter ego* de Ahmed, encarna: “No hace otra cosa que decir en voz alta lo que yo sueño y digo mientras duermo”. En esta instancia demoníaca de Ahmed la noción de personaje diagonal recobra la dimensión enteramente social⁵⁵⁴ (ya vista y expuesta en las otras piezas de la tetralogía), aunque en este caso Ahmed se

⁵⁵³ Sobre las reescritura de Claudel de dos pasajes bíblicos que incluyen ranas: en *Apocalipsis* 26:13 donde se describe a éstas como “espíritus inmundos” y en *Éxodo* 7:25, 8-1-15 sobre las horda de ranas que invade Egipto, véase “Les Grenouilles de l’Apocalypse” (pp. 99-106) y “Les plaies d’Egypte. Les Grenouilles”, en CLAUDEL, P. (1989) *Le bestiaire spirituel*, Lausanne, Mermod. Téngase en cuenta la alusión a los aspectos sonoros de las ranas que recuerda los usos paródicos aristofánicos en la contienda con Dioniso: “Les grenouilles, c’est la seconde plaie d’Egypte. Le flueve se met à bouillir de grenouilles, c’est une inondation, elles envahissent ta Maison, ta chambre, ton lit, la cuisine, le quartier des domestiques, et se mêlent à nos aliments. Elles montent sur les gens eux-mêmes, elles leur entrent dans la bouche (...) Elle a le ventre à terre, c’est sa basse, et les jambes repliées et ramassées dessous comme un ressort caché, comme si elle se tenait prête à sauter à l’improviste n’importe où, exécutant une espèce de détonation acrobatique. Elle lève sa tête armée de gros yeux ronds comme une commère avide de ragots et de choses à voir. Elle est flasque, gluante et froide. Elle ressemble à de l’écume et à de la boue. Elle saute en l’air tout à coup et elle retombe sur le ventre. Elle ne sert à rien. Elle a une espèce d’énorme bouche sans dents. Elle est vide. Tout chez elle est voix, qui est une espèce de voix de ventriloque et quand toutes les grenouilles d’un marais pendant la nuit la conversation, c’est quelque chose! Tout cela, c’est l’immense marécage des paroles veines”, pp. 115-116.

⁵⁵⁴ Este rompimiento de la convención social y el develamiento del juego de roles en el infierno teatral tiene inspiración pirandelliana: Badiou parece llevar al paroxismo el ejercicio del dramaturgo italiano en una mostración desopilante, pero enteramente libresca por los usos que hace de la cita, de personajes y de los títulos del autor de *Sei personaggi in cerca d’autore*, véase KRYSINSKI, W. (1995): *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*. Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

muestra más conservador que su demonio, en esa duplicación que parece incitar a que se desate “el negro corcel de la insurrección”.

En el revés más oscuro del infierno el demonio expresa, ante el horror de Mme. Pompestan, su deseo de comerse a los ministros. Mme. Pompestan, ante el peligro, niega ser quien es y se declara sólo como la dactilógrafa del ministro enmascarado que es Ahmed. Al quedar neutralizado el demonio a quien el propio árabe enmascarado designa como colocado entre “su yo y su ello”, el protagonista reconoce que su demonio es su versión más radical, mientras él oculta su condición de marginado político y social u “obrero positivo”⁵⁵⁵. A este registro de enmascaramientos y negaciones identitarias parece traspolar Badiou los cambios de roles aristofánicos —a modo de juegos de identidad travestida— que pueblan *Ramas*. En todo el transcurso de la escena, ante el pavor de Mme. Pompestan en peligro de muerte, el demonio deja en claro que Ahmed es, en verdad, un impostor terrenal. Es justamente en este círculo donde una vez más Badiou apela a la estética pirandelliana del doble —con una relectura también del tema del doble tanto en Claudel⁵⁵⁶ como en Brecht— y de las máscaras al “resucitar” a Reemplazo (que parecía haber sido

⁵⁵⁵ Este tratamiento dado al demonio del propio yo de Ahmed anticipa la escena siguiente con la proliferación de dobles y de juegos metateatrales de raíz pirandelliana en el infierno del teatro. Véase en particular sobre la noción del yo y su doble en la obra del dramaturgo italiano el texto de CHOZA, J. (1999): *La representación del yo en Pirandello*. *Thémata*, 22, 41-57.

⁵⁵⁶ Sobre el significativo problema del rol del doble en la creación claudeliana como un elemento para interpretar a su vez la función de los dobles emprendidos por Badiou en *Citrouilles*, véase el artículo de Jacques Petit, “Claudel et le doublé. Esquisse d’une problématique” en AA. VV. (1971) Paul Claudel. “Le doublé”, Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, N° 271-275, pp. 8-31. “Sur les rapports du héros et de son doublé, on peut reprendre les remarques de Rank qui distingue un “Moi identique” —reflet du personnage—, un “Moi antérieur” —représentation d’un passé regretté ou, plus souvent, refusé—, et un “Moi opposé”. On attend que le doublé, dans l’oeuvre claudélienne soit plutôt un “moi opposé”, ce qui est en effet fréquent, sans que disparaissent les autres. Mais il faudrait apporter une précision, ou une simplification: le “moi antérieur”, regretté tend vers l’identique et refuse, vers l’opposé. Il n’y a guère, avec des nuances, que des doubles positifs —ou identiques— et des doubles négatifs ou opposés. Si l’on distingue la nature du doublé et son rôle, distinction qui recouvre à peu près la distinction des domaines thématique et dramatique, on remarque que les deux éléments ne sont pas nécessairement liés: l’opposition peut exister entre des personnages identiques et l’accord, entre les différents”, p. 15.

deglutido por las calabazas) para responder a cada pregunta de Mme. Pompestan con nombres de títulos y obras del dramaturgo italiano.

Ahmed emprende con Reemplazo un *test* para chequear si se trata efectivamente de su reemplazo o ha sido trucada su identidad, con lo cual el Reemplazo responde sólo con títulos pirandellianos, transformándose, de alguna manera, en el Pirandello del cual Ahmed sería —por derivación— el *verdadero*⁵⁵⁷ autor italiano. Este juego pitagórico de “llevar al cuadrado” las duplicaciones permite —de manera enteramente metateatral— representar el vasto juego de operaciones y juegos de roles y máscaras⁵⁵⁸ que caracteriza la estética pirandelliana⁵⁵⁹ que se constituye por ende —entre Claudel y Brecht— en la teoría y praxis teatral colocada junto a un tercer término fantasmático muy reconocible, tal como en Aristófanes la figura de

⁵⁵⁷ Véase MARIANI, U. (2008) *Living Masks. The achievement of Pirandello*. University of Toronto Press, Toronto.

⁵⁵⁸ “[Pirandello] Nos dijo que la vida semeja una ‘sciocca fantocciata’. Que la unidad psicológica del ser es apenas generosa ficción de siglos literariamente clásicos y presuntuosos embustes del XIX. Que la personalidad se transforma, y no en lo accesorio sino en lo sustancial con el fluir del tiempo. Que en cada cual alientan muchas vidas: acaso ‘cien mil’. Dramatizó este latiente polipsiquismo y fue la suya una concepción afín, aunque no idéntica, a la bergsoniana. Sus cuentos y novelas, sus comedias, dramas, grotesco y tragedias nos exhibieron el yo múltiple, los yo sucesivos del ser, parcelado éste en una duración temporal nunca indivisa. Y nos obligó a aceptar que, en lo recóndito de nuestra conciencia, todos nos sentimos cambiantes, a menudo contradictorios, frecuentemente irreconocibles. Los demás nos revisten de ‘formas’ disimilares y hasta antagónicas. Y si procediendo así los demás no nos conocen, tampoco nosotros logramos conocernos cuando queremos ‘vernos vivir’. Recitamos nuestro papel ante el mundo como los histriones el suyo ante la platea. (...) De ahí que no conozcamos nuestro auténtico yo y que los demás no nos conozcan y que nosotros no conozcamos a los demás. Nada comprendemos y valoramos con certeza plena: ni lo propio ni lo ajeno. En nadie podemos creer porque las almas son comunicables”, véase el prólogo de José Ma. Monner Sans en PIRANDELLO, L. (1944): *Cada cual a su juego*. Buenos Aires, Losada, pp. 8-9.

⁵⁵⁹ Véase la reciente publicación sobre el doble en Pirandello como metáfora existencial que anticipa vastas corrientes teatrales del siglo XX y donde se plantea que, más allá de que este recurso es estructurante de toda la producción del italiano, ya sea en su novelística como en su narrativa breve, es en el teatro —y sobre el escenario— donde cobra su dimensión acaso más especular y filosófica. El estudio focaliza en tres etapas de la obra del italiano: 1) la ligazón del personaje-máscara con su agenciamiento social de atraso en su Sicilia natal y diegética, 2) en la trilogía del *teatro dentro del teatro*, y, 3) en la obra de interés para esta tesis: *I giganti della montagna*. El trabajo, a su vez, explora —desde la posmodernidad y desde una lectura contemporánea— la duplicidad apariencia/verdad y persona/máscara, véase DI IORIO, E. (2013): *Il doppio nel teatro di Pirandello*. Roma, Salvatore Sciascia ed.

Sófocles —de por sí velada— se yergue sin embargo entre la confrontación esquileo-eurípidea. No olvidemos que estuviera o no fallecido Sófocles al momento de escritura de la obra, Aristófanes parece sostener en la elección de Eurípides y Esquilo que Sófocles⁵⁶⁰ acaso menos funcional a los fines cómicos de su comedia sin embargo *in absentia* es una figura del todo insoslayable⁵⁶¹.

En esa asumida farsa de roles donde Reemplazo se cree Pirandello o el doble de un Pirandello real que sería Ahmed, Mme Pompestan asume el personaje pirandelliano de Mme. Morli que es *una y varias*.⁵⁶² De este modo y en conjunto, los tres personajes parecen actuar una suerte de *intermezzo* o bufonada “al uso” del autor siciliano. Con esos roles asumidos, cada uno de los personajes, como en una obra de Pirandello, emprende un ensayo con libreto en mano: Ahmed le pedirá a Mme.

⁵⁶⁰ El lugar de tercero que ocupa Sófocles —exento de las mofas que reciben tanto Esquilo como Eurípides— nos plantea la posibilidad de repensar el rol de Pirandello. Badiou, en este caso, nos permite releer con mejores instrumentos acaso la obra de Aristófanes. Sófocles es un personaje en penumbras que se abstrae del debate acaso porque está considerado como el más admirable. Si los dos en disputa son, en verdad, criticados y satirizados, acaso la presencia contundente del tercero pirandelliano en Badiou nos permite resaltar la importancia capital de su estética. En *Ranas*, Dioniso elige a Esquilo y deja durante su ausencia el cetro a Sófocles, destronando a Eurípides, que acusa al dios del teatro de haber traicionado sus esperanzas primeras; este diseño dramático pone de relevancia el rol del tercero, además del sorprendente cambio de final al elegir a Esquilo en vez de a Eurípides.

⁵⁶¹ “El tiempo es siempre el tiempo de un mundo. Eso es, como hemos dicho, lo que hizo que el mismo Marx se equivocara: la tragedia de Sófocles no nos conmueve, como él creía, en tanto perteneciente a un viejo mundo muerto. Nos conmueve sólo en la medida en que aquello que la anuda materialmente a su mundo de aparición no agota su alcance” (SMF, 33-34).

⁵⁶² “El desdoblamiento, visible en los personajes fundamentales del novelista de *Uno, nessuno, centomille*, ese vivir y verse vivir, ese ser en el tiempo y simultáneamente verse transcurrir temporalmente como espectador de sí mismo; ese ser uno para sí y muchos para otros, según cada observador posible, constituye la clave del llamado “teatro del espejo”, denominación sugerida por el propio Pirandello, cuando componía *La signora Morli, una e due*, en estos términos: “Cuando uno vive, vive y no se ve. Haced que se vea en el acto de vivir, que se vea presa de las pasiones, poniéndolo, por ejemplo, frente a un espejo. ¿Qué ocurre? O queda atónito, desconcertado ante su propia imagen reflejada en el espejo, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen o levanta airadamente el puño cual si fuera a destruirla. Y si reía, ya no puede reír. De eso deriva, a la postre, una desventura”. Pirandello, en muchos casos, plantea las situaciones dramáticas a partir de esa desventura. Así como el individuo ofrece, para sí y para los demás, desdoblamientos inesperados; así como puede ser uno, ninguno o cien mil, según otros tantos ojos se conviertan en espejos que devuelvan imágenes diferentes de él, también así la sociedad ofrece caras diversas, según el ángulo y el tiempo de observación”, véase el apartado “La máscara, el rostro: el “teatro del espejo”, en CASTAGNINO, R. (1978): *Letras de Italia para lectores no italianos*. Buenos Aires, Nova, p.157.

Pompestan que lea sus partes, marcándole como si fuera el director escenas y movimientos. Durante toda esa representación dentro de la representación —casi como una suerte de *agón* previo focalizado en la obra de Pirandello— tanto Ahmed como Reemplazo parecen tener del dramaturgo italiano un conocimiento acabadísimo. Las citas librescas de Reemplazo —que remiten a los títulos originales de un gran número de piezas de Pirandello (muchas veces confrontadas a modo de *στοιχειοθηα*) como así también a ciertas alusiones a títulos del italiano, vertidos discursivamente en las tiradas teatrales o algunas citas⁵⁶³ modificadas de textos de las obras del autor de *La morsa*— crean una verdadera *logomaquia* paródica que anuncia y prefigura⁵⁶⁴ la cercanía, en el cuarto círculo del infierno teatral, del *agón* de clausura. Graficamos las citas pirandellianas en boca de Reemplazo y de Ahmed con el siguiente cuadro:

Reemplazo	<i>All'uscita</i> (1922)
Reemplazo	<i>No si sa come</i> (1934)
Reemplazo	<i>Come prima, meglio di prima</i> (1920)
Reemplazo	<i>Il dovere del medico</i> (1913)
Reemplazo	<i>Enrico IV</i> (1922)
Reemplazo	<i>La favola del figlio cambiato</i> (1934)
Reemplazo	<i>Vestire gli ignudi</i> (1922)
Reemplazo	<i>Il giuoco delle parti</i> (1918)
Reemplazo	<i>L'uomo dal fiore in bocca</i> (1923)
Reemplazo	<i>Il piacere dell'onestà</i> (1917)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>Quando si é qualcuno</i> (1933)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>La ragione degli altri</i> (1915)
Ahmed	Alusión a la obra <i>La signora Morli, una e due</i> (1922)
Ahmed	Alusión a la obra <i>Ciascuno a suo modo</i> (1924)

⁵⁶³ Para Paolo Virno, toda palabra dicha en situación teatral tendría una peculiarísima entidad de cita o estaría sometida a la impronta discursiva y enunciativa de un encomillado: “Cuando el actor confiesa un secreto embarazoso, o insulta al amante infiel, o describe un huracán, sus palabras se asemejan a citas. No utiliza realmente aquellas palabras, sino que se limita a mencionarlas. Declamados sobre el escenario, los párrafos de un diálogo están siempre entre comillas. Agreguemos: lo estarían aun cuando no se tratara de una obra literaria, aun cuando constituyeran el fruto de la más desenfadada improvisación. Es la escena *como tal* la que priva a las frases de ser pronunciadas en su habitual funcionalidad”, en VIRNO, P. (2006): *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires, Cactus y Tinta limón ediciones, p. 56.

⁵⁶⁴ También puede ser entendida esta escena pirandelliana como *presupuesto* de la escena final paródico-literaria que clausura tanto *Ranas* como *Citrouilles*.

Ahmed	<i>Come tu mi vuoi</i> (1930)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>La vita che ti diedi</i> (1923)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>Pensaci, Giacomino</i> (1916)
Ahmed	Alusión a la obra <i>Ma non è una cosa seria</i> (1918)
Ahmed	Alusión a la obra <i>Il giuoco delle parti</i> (1918)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>Sogno (ma forse no)</i> (1931)
Ahmed	<i>Questa sera si recita a soggetto</i> (1930)
Reemplazo	<i>La giara</i> (1917)
Reemplazo	<i>La patente</i> (1919)
Madame Pompestan	<i>L'imbecille</i> (1922)
Reemplazo	<i>La morsa</i> (1910)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>La nuova colonia</i> (1924)
Reemplazo	Alusión a la obra <i>L'uomo, la bestia e la virtù</i> (1919)
Madame Pompestan	Alusión a la obra <i>Il berretto a sonagli</i> (1917)
Reemplazo	<i>Il berretto a sonagli</i> (1917)
Ahmed	<i>Bellavita</i> (1927)
Ahmed	<i>Lazzaro</i> (1928)
Ahmed	<i>Liola</i> (1916)
Ahmed	<i>Cecè</i> (1920)
Reemplazo	<i>Diana e la Tuda</i> (1926)
Reemplazo	<i>Lumie di Sicilia</i> (1910)
Reemplazo	<i>I giganti della montagna</i> (1937)
Madame Pompestan	Cita modificada de <i>Come tu mi vuoi</i> (1930)

La bufonada de intercambio de citas y asunción lúdica de roles termina con una aristofánica (o molieresca) *bastonnade* de Ahmed sobre Reemplazo cuando al protagonista lo asalte nuevamente saber dónde está Scapin, su ancestro y guía personal. A modo de cierre de esta escena metateatral de las roles duplicados, desde el altoparlante se escucha una voz que solicita que Shakespeare⁵⁶⁵ —gran ausente de este juego teatral ilusorio— tenga el favor de *hacerse ver*.

A partir del acto II escena 6 —cuya didascalia expresa que la escenografía del teatro dispone lo que ocurrirá en el tercer acto—, el coro de obreros del teatro proclama en ese tercer círculo infernal una reflexión sobre el público: sobre un gran público de muertos que esa noche va al teatro, público de sombras bien reales constituido por los “griegos fallecidos” y por la gente de la ciudad. Sin dejar de

⁵⁶⁵ “Por una grande y misteriosa fortuna, Shakespeare escapó a la fascinación de lo helénico”, en STEINER, G. (1991): *La muerte de la tragedia*. Caracas, Monte Avila, p. 25.

trabajar incesantemente, los obreros del teatro evocan esas sombras augustas mientras preparan la “gran hora inmóvil del teatro”, la “gran suspensión teatral del tiempo”, insistiéndole a Ahmed para que olvide a Scapin, ya que no es ése el héroe de la pieza que se representará: su protagonista será el mismísimo Ahmed. El programa obrero contempla que la pieza que se montará sea *Las calabazas*, cuyo tercer acto está por comenzar.

En el acto III escena 2, la pieza de Badiou ofrece un diálogo esclarecedor entre Ahmed y el personaje de la mucamita, especie de posadera u hotelera de *Citronilles*. La mucamita —que junto a Madame Pompestan, Sarah Bernhardt y el corifeo (mujer)⁵⁶⁶ constituye el cuarteto femenino de *Citronilles*— representa al mundo del teatro de *vaudeville* pero por extensión es una “sobreviviente” no sólo de las camareras o mucamas de ese teatro burlesco o de salón, sino también de las doncellas o confidentes que pueblan toda la historia del teatro. Su contradictoria figura mortuoria y carnal —cuyos deleites impactan a Ahmed— es por extensión la encarnación de los esclavos, *valets*, pajes, ayudas de cámara y criados de toda clase que atraviesan la dramaturgia universal. Observamos en el diálogo entre Ahmed y la mucamita reminiscencias del “segundo prólogo” aristofánico entre el criado Jantias y un siervo cuyo diálogo permite darnos a conocer la discusión establecida entre Esquilo y Eurípides en una puja en la que Aristófanes reactualiza la cuestión dilemática entre buenos (o éticos) *vs.* nuevos y en la que Eurípides encarnará de a poco, en el transcurrir de sus intervenciones, una dialéctica capaz de los más osados convencimientos sofisticos.

⁵⁶⁶ En *Citronilles*, al final de la escena 4 del acto III, Ahmed se sorprende de que el corifeo sea mujer y pregunta entonces cómo ocurrió ese cambio: el corifeo responde que los actores cómicos tienen derecho a cambiar de sexo después de morir, sobre todo cuando han muerto por la patria. El corifeo —con cierta reminiscencia de la ya citada batalla de Arginusas en *Ranas* que permitió volver libertos a los esclavos que en ella participaron— responde que devino mujer dado que un espartano le dio muerte al terminar las guerras del Peloponeso.

La mucama *fnadita* que domina la “cocina teatral” (y criada infernal del mismísimo Claudel) será en *Citrouilles* la encargada de hacerle saber a Ahmed que “cada siglo tiene su trono” y que sobre ese trono “viene a reinar el autor muerto que ha sido democráticamente elegido *el mejor autor* de dicho siglo”: la mucamita resume de manera farsesca la sucesión secular de qué autores han dominado cada siglo. Su ordenamiento (o prelación) autoral constituye una relectura —a modo de listado canónico— de la historia teatral de Occidente, con la sola mención oriental al célebre dramaturgo japonés conocido como Chikamatsu Monzaemon. El listado es el siguiente:

1. en el siglo II, el vencedor fue Terencio, pero con una cantidad impresionante de abstenciones;
2. en el siglo III, el vencedor fue Plauto;
3. en el siglo IV el vencedor fue Aristófanes, pero alterando o más bien falseando, como lo han hecho tantos artistas a lo largo de la historia, la fecha de su natalicio al aducir su deceso en 386;
4. en el siglo V, el vencedor fue Sófocles, votado por la centro-derecha y la centro-izquierda que supo imponerse a la extrema-derecha y a la extrema izquierda que votaron por Eurípides quien hasta el día de hoy sostiene que hubo fraude. La mala jugada estuvo a cargo del mismísimo Aristófanes que se deslizó por la urna electoral y alteró el resultado. La mucamita agrega: “Las sombras de los muertos cómicos son incorregibles. No sólo son capaces de deslizarse por urnas, también pueden metamorfosearse, o cambiar de nombre”;

5. en el siglo XVII, el vencedor fue Molière que superó a los fanáticos de Racine y a los votantes orientales que se inclinaban por Chikamatsu (Oriente);
6. en el siglo XVIII, la elección fue modélica por sus sorpresivas complicaciones: cualquier autor que obtiene el trono puede perderlo ante la imprevista muerte de otro “muerto pesado” de ese mismo siglo; todos pensaban que el siglo sería de Schiller pero la muerte de Goldoni trocó su suerte. Votantes de nacionalidad inglesa y francesa se inclinaron por el italiano;
7. en el siglo XIX, el vencedor fue Chéjov quien le ganó a Ibsen por dos votos; con la intervención *a voz en cuello* de Alfred de Musset, la elección recayó en el ruso con tal que no ganara quien también pujaba por el trono: el sueco Strindberg;
8. en el siglo XX (1936), los *gigantes electores* optan por Pirandello, pero estuvo en el trono secular menos de dos décadas dado que en 1955 Claudel, al fallecer, se apodera del trono. De manera ciertamente peripatética en términos de dinámica teatral, pocos meses después, en 1956, muere Brecht, defendido por el clan marxista y revolucionario de los gigantes y por la masa china del público. A partir de ese momento, la puja Claudel/Brecht perdura ya casi medio siglo⁵⁶⁷. Los altoparlantes infernales piden que uno de los dos venza; dramaturgos notables del siglo XX como Eugene O’Neil, Sean O’Casey, Antonin Artaud, Samuel Beckett y Jean Genet ruegan que la pelea llegue a su fin y no sea tan encendida como hasta ahora.

⁵⁶⁷ “Both poets cannot occupy the same chair” (KELLS; 1964, 232).

En el relato de la mucamita se destaca la ausencia de autores de la tradición española —con la sola mención de Calderón, que no obtuvo los votos necesarios— y la “ausencia” (por segunda vez citada en *Citrouilles*) en torno a la figura tutelar de William Shakespeare, debida acaso a que nadie ha visto nunca *muerto* al bardo inglés y a que su obra se sostiene y pervive casi como ninguna otra en/entre el mundo de los vivos.

El último círculo infernal comprende —con las intervenciones esenciales de Ahmed, Mme. Pompestan, Claudel, Brecht y Corifeo— la actualización de la contienda final que emula al gran *contest* aristofánico. El *χορυσάιος* femenino —en contraposición a la tradición griega de éste y otros personajes encarnados por varones— comunica, a modo de introducción, la disputa final que analizaremos en el próximo apartado de este capítulo: “Claudel le prohibió a Brecht presentarse en nuestro sufragio. Bien instalado en su honorífico sitial, estima que todo poder es legítimo y no quiere arriesgar su entronizado lugar. Brecht, por su parte, cínico y violento, como quien fue educado en la época del comunismo y de Stalin, alterna los episodios de vulgaridad bávara con seductores complots”.

El *agón* de cierre protagonizado por Claudel y Brecht tendrá lugar frente a los gigantes de la montaña (el público) a modo de *electores*; será dirigido en parte por el corifeo femenino y ocurrirá ante Ahmed y Mme. Pompestan que se constituyen no sólo —como en el principio de la obra— en *delegación teatral* imbuida de todos los atributos oficiales de Estado sino también como “espectadores críticos” (*κριταί*).

Desde el punto de vista dramático-estructural, esta topografía infernal que hemos descrito —revelada a Ahmed a través de los personajes de Rhubarbe, Sarah, la mucamita y corifeo— imbrica y es consecuente con dos tipos de *plot*: la narrativa del viaje o catábasis como búsqueda de redención identitaria tanto personal como

social y la persistencia de la figura dramática del *agón* que atraviesa, organiza y remata la pieza.

5.4 El *agón* final y su resolución. Guerra de citas. Claudel y Brecht, enfrentados. Un triunvirato para el teatro del siglo XX.

El *agón*⁵⁶⁸ final de *Ranas* constituye un hito fundacional de la crítica literaria⁵⁶⁹. Su importancia repercute aun en nuestros días en su capacidad de contrastar y poner en paralelo —de manera metateatral— dos poéticas “opuestas”. Al actualizar “el gran agón” como coronación de su tetralogía, Badiou reflexiona no sólo en torno al ejercicio de la crítica sino también en torno a eso que en tiempos de Aristófanes no se conocía aún como literatura⁵⁷⁰ y correspondía más bien al análisis de

⁵⁶⁸ Los estudiosos determinan que el *agón* es de origen panhelénico y acaso fue incorporado por vez primera a la estructura dramática en las obras de Epicarmo, de quien han quedado fragmentos de sus múltiples obras, en particular de varias parodias mitológicas. Algunos sostienen que incorporó a la comedia la figura de un filósofo o comentador de la acción y que también fue el primero en poner en escena un borracho. Véase RODRIGUEZ-NORIEGA GUILLEN, L. (1996): *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmentos*. Oviedo, Universidad de Oviedo.

⁵⁶⁹ “The tragedian agón has given the *Frogs* a prominent position within the classical canon. The play is often described as ‘a landmark in the history of literary canon’ (Henderson, 2002) 5) or as the telos of critical discourse to its time, the point at which ‘the art of criticism had arrival’ (KENTCH; 2008, 92).

⁵⁷⁰ “La commedia di Aristofane somiglia a una spugna, o forse a un tritacarne: assorbe pero poi farne polpette ogni altro genere letterario, e forse ogni parlata, ogni gergo, ogni forma di discorso che risuonava per le strade d’Atene. Questo tratto suscita grande interesse tra gli studiosi contemporanei, che spesso esaltano —come frutto di un’arte particolarmente raffinata— l’elevato grado di intertestualità della commedia aristofanea. Ma per Aristofane non si trattava de un gioco da rarefatto intellettuale: egli poteva contare su un pubblico attento e ricettivo, pronto a cogliere al volo i più disperati sottotesti. E questo, ovviamente, non si deve a una particolare propensione allo studio o alla lettura dei suoi contemporanei, tutt’altro: l’Atene classica era una società pre-letterata, dove i libri scareggiavano e la lettura individuale era considerata una stranezza un po’ sospetta. Era però una società *face-to-face*, per dirla con gli antropologi, immersa in una vita sociale intensa e fortemente condivisa, capace di una irripetibile forma di democrazia diretta. In un simile contesto, quella che noi oggi chiamiamo “letteratura greca” (in greco classico la parola “letteratura” non esiste!) era per gli Ateniesi la colonna sonora di eventi pubblici, di cui tutti —più o meno direttamente—avevano esperienza”(p. 347), véase el interesante artículo de Andrea Capra sobre la traducción en Aristófanes en CAPRA, A. (2012): “Tradurre Aristofane”, en Peron, G. (2012): *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, 38-40, Padova, 335-350.

aspectos retóricos, posicionamientos estéticos y *logotechnías*. Badiou —resistente al término literatura— emprende al igual que Sartre una nueva posibilidad de escritura que le permite pensar sus producciones teatrales y novelescas en un cruce entre filosofía y literatura:

“Existió una transformación del estilo filosófico y de las tentativas para desplazar las fronteras entre filosofía y literatura; hay que recordar que Sartre es también novelista y dramaturgo lo que es una novedad; es también mi caso. La particularidad de esta filosofía francesa es la de actuar sobre muchos registros de la lengua y desplazar la frontera entre filosofía y literatura o filosofía y teatro. En el fondo, se podría casi decir que uno de los objetivos de la filosofía francesa fue crear un lugar de escritura nuevo, un lugar de escritura donde la literatura y la filosofía fueran indiscernibles; un lugar que no sería ni la filosofía como especialidad, ni exactamente la literatura, sino que sería una escritura donde no se pudiera distinguir la filosofía y la literatura, es decir, donde no se pudiera distinguir entre el concepto y la vida, pues finalmente esta mención escritural consiste en dar una nueva vida al concepto, una vida literaria. Se trata por fin de decir, por medio de esta invención, de esta nueva escritura, el nuevo sujeto, de crear en la filosofía la nueva figura del sujeto, la nueva batalla a propósito del sujeto” (BADIOU; 2005a, 79).

En la revitalización comediográfica de Aristofanes, Badiou reescribe⁵⁷¹ —con parodias, citas (exactas o modificadas del original) y alusiones— la escena fundante de la crítica literaria en la mejor tradición *risible* de Occidente⁵⁷² cuyo centro gira

⁵⁷¹ Para un trabajo de actualización sobre la reescritura como procedimiento textual, uso de “matrices ficcionales” y otros fenómenos de “neomimetismos” formales o estilísticos, véase el capítulo “La trasposition de l’oeuvre. De la reprise à la réécriture” en DION, R. et all. (2010): *Écrire l’écrivain*. Québec, Les Presses de l’Université de Montréal, pp. 51-86.

⁵⁷² “Si la tragédie antique a toujours eu son rôle à jouer dans l’histoire de l’esprit occidental, ce rôle a beaucoup évolué avec le temps et il a beaucoup varié entre l’Occident et la Grèce. La *Littérature dramatique* (1808) d’A. W. Schlegel intégrait déjà Eschyle et Aristophane. Dans son *Racine et Shakespeare* (1823), Stendhal réclamait Euripide et Sophocle en rapprochant Oreste d’Hamlet et OEdipe du roi Lear, mais les représentations, adaptations et imitations de la tragédie antique dans les salons bourgeois de Constantinople ou de Pest étaient surtout pour les Grecs, au début du XIXe siècle, un instrument de propagande patriotique. Par la suite, le souci de constituer une société néo-grecque conforme aux moeurs occidentales, pousse les Grecs à un puritanisme parfois excessif: dans l’introduction à sa traduction grecque (1841) de *La Mort de Socrate* de Lamartine publiée à Smyrne, I. I. Skylitsis jette toujours l’anathème sur l’impudique Aristophane. Mais pourquoi s’étonner qu’Edmond About ait considéré la tragédie comme une ‘collection de crimes’, si Lautréamont encore refuse Eschyle? Il incombe en réalité à *L’Origine de la tragédie* (1872) de Nietzsche et à Freud, qui entreprend de plonger dans les profondeurs inquiétantes de la perception humaine du temps, de mettre le drame antique à l’ordre du jour. Jean Cassou, créateur du musée d’Art Moderne, pourra alors faire l’éloge d’une ‘Grèce autre, nietzchéenne et dionysiaque, une Grèce panique, ivre de

esencialmente en torno al problema del *logos*. Será la comedia—en una verdadera mostración del *cogito* de su praxis dramática— quien, a través del poeta cómico, tome como burla y como posibilidad de reflexión tanto la materia y la verba trágicas⁵⁷³ como las figuras de los tragediógrafos contemporáneos; siguiendo a Hubbard, su tarea también es indagar la relación entre lo cómico y lo serio⁵⁷⁴ y, en la “necessity of approaching the serious through the comic” (HUBBARD; 1991, 201): “Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ’ εἰ/πεῖν, πολλὰ δὲ σπουδαῖα, καὶ/τῆς σῆς ἐορτῆς ἀζῆτως” (vv. 390-395).

Badiou sigue las huellas de Aristófanes⁵⁷⁵ al reescribir una actualización del gran *agón* de *Ranas* que —según sostiene la crítica— toma como modelo el *Certamen entre Homero y Hesíodo*, obra de Alcidas⁵⁷⁶, seguidor de Gorgias y contrario a las enseñanzas de Isócrates, que contenía ya un enfrentamiento de σοφία (v. 882). Si bien en ese antecedente Homero sale victorioso, el rey Panedes —que encarna la figura de juez caprichoso— le otorga la victoria a Hesíodo, que representaba la paz y la

bacchanales funèbres’, qui séduit dès 1927 Michel Leiris par sa ‘merveilleuse sauvagerie, encombrée d’idôles, d’incestes et de mythes, susceptible d’exprimer les instincts profonds de la conscience moderne’. Cette même année, prenant la relève des centaures, des ménades et des faunes post-romantiques, et de la Grèce libertine de Pierre Louÿs, les *Fêtes Delphiques* (1927, 1930) de Sikelianos-Palmer proposent un spectacle à la fois original et authentique de la tragédie resitué dans l’amphithéâtre antique, où le chœur eschylien sert à exprimer un équilibre fragile de l’utopie amphictyonique et de la sensibilité moderne, avant de basculer dans le totalitarisme” (TSOUTSOURA; 2010, 53-54).

⁵⁷³ DESERTO; 2008, 35.

⁵⁷⁴ “La acción no es menos ‘seria’, en principio, en la Comedia que en la Tragedia. Si Agamenón pretende salvar el honor de Grecia y lograr para ella y para sí mismo una gran victoria o Etéocles quiere salvar a Tebas, Pistetero pretende crear un mundo más feliz y Diceópolis aspira a hacer la paz con Esparta y acabar con la guerra que asola a Grecia. No es menos difícil su empeño que el de Agamenón, que lucha contra la injusticia con ayuda de la injusticia que es la guerra; o que el de Etéocles, que defiende una causa justa siendo él injusto; o que el de Áyax o Filoctetes, que quieren imponer su razón allí donde choca con los intereses de la comunidad. Aunque la ambigüedad se da también en la Comedia; el Choricero es tan brutal como Cleón, Diceópolis tan amante de la relajación y del exceso como los embajadores atenienses a quienes critica” (RODRIGUEZ ADRADOS; 1983, 490).

⁵⁷⁵ “El propio Aristófanes en el *Gerytades* (fr. 156 K.-A.) había enviado al Hades una comisión de poetas ἀἰδοφοῖται, Sannirión, Meleto y Cinesias, en representación respectivamente de la comedia, la tragedia y la poesía cíclica. Ferécates presentó en los *Krapatalói* a Esquilo defendiendo su arte en el Hades o devuelto a la superficie de la tierra” (GIL; 2013, 102).

⁵⁷⁶ HESK; 2007, 125.

celebración de la vida campestre, repudiando así el sentimiento de las mayorías⁵⁷⁷. En su confrontación comediográfica, Aristófanes estaría moldeando, a partir de Alcidamente, la oposición —funcional a sus criterios cómicos y políticos— entre Esquilo y Eurípides. Badiou en su reescritura toma como base a Aristófanes, pero tiene también como horizonte las adaptaciones, versiones y trasposiciones que tanto Claudel como Brecht, protagonistas de la contienda, han realizados en sus propias dramaturgias⁵⁷⁸.

El largo e hipertrofiado⁵⁷⁹ *agón* final de *Ranas* se articula a partir del contraste entre los dos tragediógrafos griegos en el que, según Edoardo De Carli, “Aristofane abbia elaborato questo confronto servendosi di ciò che ricordava di scritti, dispute o insegnamento orale di più cerchie sofistiche, senza escludere quella stessa di Gorgia” (DE CARLI; 1971, 68). El comediógrafo griego parece conocer a los contendientes en un saber compartido con el público a tal punto de poder contraponerlos con ironía cómica: si la lengua de Esquilo resulta opaca⁵⁸⁰ y majestuosa (σεμνότης), la de

⁵⁷⁷ ROSEN; 2004, 3.

⁵⁷⁸ “Las adaptaciones de Brecht, la interpretación que propone de Hamlet, las escenas que intercala para aprovechamiento de sus actores en *Romeo y Julieta* o en *María Estuardo* de Schiller, son características de este nuevo espíritu. Brecht maneja con audacia las grandes obras del pasado: éstas no constituyen esencias intocables que en la escuela se aprende a idolatrar, sino una heredad a la que debe hacerse producir. El método es aquí aparentemente irrespetuoso: una suerte de brutal actualización capaz de escandalizar al humanista y al letrado. Sófocles no es después de todo más que un colega como cualquier otro, igual que Shakespeare. Lo que escribieron un día para el público de su tiempo debe revisitarse hoy y corregirse. No es la obra lo que importa, menos aún el poeta, sino los servicios que una y otro pueden prestar a nuestros contemporáneos enfrentados al mundo actual. A la momificación del pasado Brecht opone la noción de una cultura en acto; para hablar con propiedad, de una cultura política. Si la antigua belleza se alimentaba de armonía, la belleza de Brecht se alimenta a la vez de verdad y de eficacia. Los dos términos que son para él sinónimos” (pp. 178-179), véase el artículo “Pedagogía y política de Berthold Brecht” de Philippe Ivernel, en JACQUOT, J. *et al* (1967): *El teatro moderno. Hombres y tendencias*. Buenos Aires, Eudeba, pp.178-197).

⁵⁷⁹ VERDE CASTRO; 1964, 89.

⁵⁸⁰ Badiou ejemplifica el rol del filósofo con un pasaje de Esquilo: “Así, el porvenir de la filosofía es, como su pasado, una repetición creadora. Debemos soportar para siempre nuestros pensamientos a lo largo de toda la noche. Entre esos pensamientos nocturnos, es indudable que ninguno nos preocupa más, hoy, que el que se anuda con la condición política. Y por una sencilla razón: en gran medida, la política misma está inmersa en una suerte de noche del pensamiento. Mas el filósofo, que no puede resignarse a que su propia posición

Eurípides registra la necesidad de “transparencia”; si la lengua de Esquilo parece proferir y volverse irrefrenable en una centrifugación perpetua⁵⁸¹, la de Eurípides funciona acorde a las limitaciones y negociaciones de “la escucha”. Si Esquilo rechaza el mero *logos*, Eurípides le recrimina a su oponente el uso de una verba impropia o sin

nocturna sea el resultado de una noche de las verdades concretas, ese filósofo, intenta discernir en la distancia extrema, hacia el horizonte, luces anunciadoras. Esta vez se asemeja bastante al centinela del comienzo mismo del *Agamenón* de Esquilo. Han de conocer este pasaje insuperable: ‘Alerta en esta plataforma penetrada de rocío, sin respiro, como un perro, he aprendido a conocer la asamblea de las estrellas y los astros que hacen a los hombres el don del invierno y el verano. De esos príncipes luminosos de los fuegos del Éter tengo ahora la ciencia de las auroras y la de los ocasos’. El filósofo es el Sujeto de ese tipo de ciencia: es, en la noche, el perro fiel del Afuera. Pero su alegría está hecha del anuncio de la mañana. Esquilo, una vez más: ‘¡Ah! ¡Puedo alumbrar hoy el final de mis tormentos, y que el fuego del gozo ilumine las tinieblas!’” (FYO; 2014, 28-29).

⁵⁸¹ Transcribimos el deslumbrante párrafo en torno al estilo de Esquilo del ensayista y crítico literario francés Paul de Saint Victor (1827-1881): “‘El estilo de Esquilo es tan extraordinario como su genio; tiene voz de tempestad y raudal de torrente. Lo griego de sus líneas está desfigurado por la hipérbole asiática. Saumaise se ofuscaba al encontrarlo ‘lleno de hebraísmos’, y Saumaise estaba en lo cierto como sabio, pero se equivocaba como pedante. Existe concordancia entre la Biblia y Esquilo. Este ateniense tiene en ocasiones la voz de un salmista o de un profeta de Israel. Idénticas elipsis enigmáticas, idénticas aliteraciones simétricas, idéntica aspereza de tono y de acento, idénticos derramamientos de lágrimas e idénticos estallidos de anatemas. El idioma, en este poeta, no alcanza el desenvolvimiento oratorio que en Sófocles y en Eurípides: no desarrolla los pensamientos, los arroja en versos repentinos y rápidos, aislados cual las flechas que el sagitario lanza de su carcaj, una a una. Dijérase el arco de David manejado por la mano de Apolo. Emplea frases quiméricas, forjadas de una pieza: parodia de ellos es el ‘palatlthrattophlattotrat’ de Aristófanes. Nada hay comparable a sus cantos líricos por la impetuosidad de la forma, por la desenfrenada audacia de los giros y de las rimas, por el desbordamiento de las imágenes. Sus epítetos deslumbran, sus exclamaciones hacen pensar en los gritos de las orgías báquicas. Los versos de sus ditirambos muéstranse a veces como embriagados y como ejecutando cabriolas sagradas alrededor de la idea. Grecia, tal cual la presenta, aparece iluminada y desfigurada por los relámpagos del Apocalipsis. Sus metáforas son prodigiosas, encierran más enormidad que belleza. Llama al polvo ‘hermano alborotado del fango’ o ‘mensajero mudo del ejército’; al humo, ‘hermano tornasolado del fuego’. El águila que devora a Prometeo es el ‘perro alado de Zeus’. La mar es ‘la madrastra de los barcos’; abre para engullirlos ‘una boca voraz’. Tras los naufragios de los Griegos al volver de Troya, la ve toda ‘floreceda de cadáveres’. El puente que Jerjes lanza sobre el estrecho, lo trueca en ‘un yugo sobre su cuello’. El coro de las Suplicantes, ante el insultador heraldo egipcio que desembarca en Argos, grita: ‘El ultraje aúlla sobre la playa. ¿Has bebido la onda amarga y me la escupes al rostro hablándome así?’. Dánao refiriendo a sus hijas que los argios, por vocación, les han concedido hospitalidad, dice que ‘el aire se erizó con las manos diestras levantadas por todo el pueblo’. (...) Esta tronada poética desentonaba en la atmósfera ateniense. Aristófanes, a pesar de sus atrevimientos, se burla algo de ella, pero siempre admirándola. Debe de ser el intérprete del gusto ático, cuando, haciendo luchar a Esquilo con Eurípides, describe ‘las palabras ampulosas que su boca, abierta de par en par, lanza abundantes y compactas, sin freno ni medida’; ‘sus períodos empenachados, altos cual las montañas’; ‘sus frases ecuestres de ondulante airón’, y ‘sus versos enlazados como los maderos de la armazón de un navío’. Pero bajo esta burla estupefacta se adivina la admiración. Es algo así como el Sátiro del bajo-relieve, que mide, con una mueca de espanto, un dedo de un pie de Polifemo dormido”, en SAINT-VICTOR, P. (1933): *Esquilo*. Buenos Aires, Ediciones “El ombú”, pp. 65-66.

acuerdo elocutorio con su destinatario; si la lengua de Esquilo se coloca en un plano meta histórico, Eurípides ancla su lengua en la más pura actualidad⁵⁸². Si Esquilo — desde su nacimiento y su experiencia vital— siente en sí una relación estrecha con la divinidad y con los quehaceres debidos a la patria, Eurípides refuta la adoración del *panthéon* tradicional y apela a una mística íntima y de orden propio: virtudes del éter como materia volátil y, en su derivación, atributos de una poesía ditiirámbica⁵⁸³ y sofisticada en el peor de los sentidos. Si Esquilo como representante del antiguo *komos* ático “teatraliza lo ideal”, Eurípides será el dramaturgo de lo real representado; si Esquilo domeña la palabra⁵⁸⁴, Eurípides la manipula. Si Esquilo narra el mundo tal como debería ser, Eurípides nos muestra las cosas como en realidad son⁵⁸⁵; si para Eurípides, Esquilo cometió graves dolos poéticos al someter a su público a efectos psicagógicos alejados de una reflexión y escucha sinceras, según Esquilo, Eurípides bastardeó la palabra y la legitimidad de sus poderes ensuciando y otorgándoles voz a los desposeídos: sus cantos no son dignos de ser acompañados por la lira⁵⁸⁶. Si Esquilo, “lleno de Ares”⁵⁸⁷, exalta el ideal heroico, Eurípides exploró las dimensiones

⁵⁸² Milan Kundera sostiene: “Homero no pone en duda los motivos que llevaron a los griegos a asediar la ciudad de Troya. Pero cuando Eurípides, a varios siglos de distancia, echa una mirada sobre esa misma guerra, ya está lejos de admirar a Helena y pone en evidencia la desproporción entre el valor de esa mujer y los miles de vidas sacrificadas en su nombre. En *Orestes*, le hace decir a Apolo: ‘los dioses dispusieron que Helena fuera tan bella sólo para crear un conflicto entre griegos y troyanos, y, con esa carnicería, aliviar la tierra del exceso de mortales que la entorpecían’. De repente, todo queda claro: el sentido de la guerra más célebre no tenía nada que ver con una gran causa cualquiera; su única meta era la manzana. Pero, en tal caso, ¿podemos hablar todavía de los clásicos?”, véase el apartado “El desertor” en KUNDERA, M. (2005): *El telón. Ensayo en siete partes*. Buenos Aires, Tusquets, p. 137.

⁵⁸³ “Discussion of the lyric passages of the two men reinforces this distinction: Euripides again complains of Aeschylus' obscurity and Aeschylus shows that trivial, everyday objects can always be fitted into Euripides' iambics. If Euripides' lyrics are wildly dithyrambic and on banal subjects, Aeschylus' are repetitive and full of the mumbo-jumbo of *tophlattothrat*” (BOWIE; 1993, 249).

⁵⁸⁴ O’SULLIVAN; 1992, 8.

⁵⁸⁵ HUBBARD; 1991, 211.

⁵⁸⁶ “Les chants d’Euripide ne sont pas dignes, en effet, d’être accompagnés par la lyre, même pas par une ‘méchante lyre’, mais tout juste par des castagnettes” (DEFRADAS; 1969, 35).

⁵⁸⁷ Por extensión se lo denomina a Esquilo como “lleno de Ares”, pero fueron los atenienses quienes en 467 a.C. comentaron con la expresión “llena de Ares” a su pieza *Los siete contra*

más recónditas —por su raíz oscura— de los valores épicos; si Esquilo apela a la tradición y en ella se ampara y aferra⁵⁸⁸, Eurípides propone un canon nuevo. Si Esquilo privilegia la forma⁵⁸⁹, Eurípides se abraza al contenido; si Esquilo es el paladín del bien, la estabilidad y la unión cívica, Eurípides encarna las transiciones políticas de una sociedad en permanente mutación. Si en Esquilo el héroe es el epítome del coraje, en Eurípides ese mismo héroe —humanizado— ha sido adulterado y travestido en sus valores esenciales; si Esquilo entiende que la creación poética toma aliento de las razas guerreras y del tratamiento del complejo dispositivo de la venganza⁵⁹⁰, Eurípides trabaja más con “la más pura realidad” del héroe que con su mito. Si Esquilo —operación poética mediante— inserta memoria al tejido dramático, Eurípides detalla leyenda e historia hasta niveles de maniqueísmo con funcionalidad dramática; si el trabajo poético de Esquilo es tarea de esteta, Eurípides muestra una adherencia racional, objetiva y verificable a las funciones y poderes del *logos*. Si en Esquilo la lengua es industriosa, en Eurípides la lengua es un instrumento crítico y *diagonal*⁵⁹¹:

Tebas, véase el capítulo “Esquilo o la tragedia de la justicia divina” en DE ROMILLY, J. (2011): *La tragedia griega*. Madrid, Gredos.

⁵⁸⁸ En un polémico libro sobre Esquilo, Ismael Kadaré —además de poner en cuestión el origen dionisiaco de la tragedia— reclama por ampliar e investigar motivos y temas olvidados de la tradición griega que según él pertenecen a sepultadas raíces balcánicas: “Esquilo debía conocer a la perfección lo que sucedía no sólo en Grecia, sino en toda la gran península balcánica”, véase KADARÉ, I. (2006): *Esquilo, el gran perdedor*. Madrid, Siruela, pp. 40-41.

⁵⁸⁹ Badiou compara al cineasta y director alemán Murnau con Esquilo: “De modo que, como Esquilo o Sófocles, hay en su arte un clasicismo superior, algo auroral, que transforma lo ya visto (*déjà-vu*) en nunca visto (*jamais-vu*)” (IP; 2005, 35).

⁵⁹⁰ “Al respecto, pienso en la *Orestíada* de Esquilo, una pieza que cuenta de alguna forma el origen de la política. Cuenta que había el reino de la venganza, es decir cada uno se vengaba de haber sido víctima, y lo que muestra muy bien la *Orestíada* es que la venganza es infinita. Si usted se venga y a su turno los otros también se vengan se abre un ciclo infinito de venganzas. Por lo tanto habrá que interrumpir ese ciclo, y lo que la *Orestíada* propone es la creación de un tribunal bajo la idea de justicia”, en Badiou, A. (2004): “La idea de justicia”, *Revista Acontecimiento* N° 28 <http://grupoacontecimiento.com.ar/acontecimiento/>. Consultado le 16/V/2016.

⁵⁹¹ Este párrafo ha tomado como guía las postulaciones de la filóloga y clasicista argentina María Rosa Lida para quien lejos de establecer una mera —o caricaturesca— oposición entre los estilos de Esquilo y Eurípides, considera al autor de *Medea* el “genuino continuador de los problemas de Esquilo”: “Esquilo y Eurípides dejan una impresión muy neta, y dócil al encasillamiento de la historia literaria. Esquilo, el creador de la tragedia, es el más lírico, el de dicción más oscura, a fuerza de querer verter en imágenes el contenido intelectual de su

Aristófanes pone en boca del autor de *Bacantes* el bello término γλώττης στρόφιγξ (v. 892).

Dada la trabazón de estas dicotomías⁵⁹² —que más que planteadas como esquemáticas funcionan como postulaciones que, en el correr del agón, complejizan y dejan de manifiesto (de forma palmaria) la versatilidad de dos poéticas más que productivas— Aristófanes introduce con efecto *disolvente*: 1) las intervenciones de Dioniso en su función de βωμολόχος⁵⁹³ para descomprimir⁵⁹⁴ las dificultades del nivel literario de la contienda —que no ahorra la disección⁵⁹⁵ de textos— y la gravedad de los resultados que puede conllevar, 2) el episodio del *lekýthion apólesen*⁵⁹⁶ (siete veces repetido, a modo de *gag*; v. 1208, 1213, 1219, 1226, 1233, 1238 y 1241) y sus alusiones de tono soez que vuelven a ese objeto el fetiche que certifica un *innuendo* o una conducta tomada a mofa, 3) la introducción de una insólita y tragicómica⁵⁹⁷ balanza

pensamiento: es el poeta del conflicto teológico y ético: el problema de la providencia, de la justicia, del crimen y de su expiación en la sociedad es el tema central de la *Orestía*. Una generación más tarde, Eurípides, discípulo de Anaxágoras y amigo de Sócrates, dentro de un nuevo espíritu de crítica, examina las creencias y las convenciones de la sociedad y es, así, genuino continuador de los problemas de Esquilo, cuyas soluciones empero traspone en la clave de su momento. Por su estilo, Eurípides, discípulo de los sofistas, es el más intelectual de los trágicos; dicho de otro modo, el más prosaico, y, como intelectual, cae a veces en la retórica y en el sentimentalismo, lo que le hace infinitamente accesible y moderno. Todo esto explica que, si bien impopular en vida, por su espíritu de crítica y rebeldía, es popularísimo desde el siglo IV. Su crítica, su esencial prosaísmo, le recomiendan a filósofos y oradores. Su enorme influencia se revela en el número de obras conservadas: dieciocho, de unas ciento, mientras se conservan sólo siete bajo el nombre de Esquilo, que compuso unas noventa, y quedan siete completas de Sófocles, autor de unas ciento treinta”, en LIDA, M. R. (1971): *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Paidós, p. 17.

⁵⁹² “What is more important, it is the two poets themselves who insist on being their own caricatures; by their unyielding tenacity in taking opposing positions, they force upon themselves poses in which they absurdly revel but which do them no justice and indeed only falsify their own natures” (HIGGINGS; 1977, 71).

⁵⁹³ BOROWSKI; 2013, 62.

⁵⁹⁴ Coscolla —en una lectura socio-económica de *Ranas*— lee las intervenciones de Dioniso en término de “alivio cómico”, véase el aparatado *Ranas* (CAVALLERO; 2003, 171).

⁵⁹⁵ HABASH; 2002, 12.

⁵⁹⁶ HENDERSON; 1972, 133.

⁵⁹⁷ Reckford sostiene que el agón final es “serio” a pesar de la hilarante escena del pesaje de versos (RECKFORD; 1987, 424).

que “pesa versos” (vv. 1364 ss.; inspirado en el pesaje de almas de *Psychostasia*)⁵⁹⁸, y 4) el rol de Dioniso como juez⁵⁹⁹, no exento de la “irracionalidad”⁶⁰⁰ que conlleva la sorprendente⁶⁰¹ e inesperada decisión —o *twist*—⁶⁰² final que implica: por un lado, el fallido o reconocimiento aporético de toda “experiencia crítica”⁶⁰³ y, por otro, el salvataje de la ciudad finalmente a cargo de un poeta “no previsto” *ab initio*⁶⁰⁴.

Estas funciones de claro efecto disruptivo tienen como finalidad reinsertar —o reconocer con recurrencia— el marco cómico de este “gran *agón* de ingenio” que se

⁵⁹⁸ “Yet even in *Frogs*, with its diminished use of stage properties, objects continue to play a significant role. For instance, Aeschylus insists that he wants to compare his poetry to Euripides by measuring their value on a balance equipped with the appropriate pans (1365-7). The scale dominates the closing moments of the *agon* and calls to mind tragedy’s emblematic stage properties, especially Zeus scale in Aeschylus’ *Psychostasia*. In other words, the balance becomes a tragic symbol that defines the outcome of a comic *agon*” (ENGLISH; 2005, 8).

⁵⁹⁹ FRENKEL; 2008, 15.

⁶⁰⁰ CARTLEDGE; 1993, 10.

⁶⁰¹ Según Orfanos lo cómico aristofánico se funda en la sorpresa: “Que le comique aristofanique sur la surprise est un lieu commun pour les spécialistes de la comédie. Par divers moyens, tant verbaux que scéniques, le Poète-metteur en scène s’applique à déjouer les attentes di spectateur, à déroger à la convention, à recalculer le prévisible” (ORFANOS; 2006, 207).

⁶⁰² “In apparent conformity with this programme, Dionysus does descend to Hades and does meet Euripides. The mere fact that events in Hades take a different turn from those postulated in the programme would occasion no disquiet; and if the wayward Dionysus discovered that Aeschylus, not Euripides, is the true ποιητῆς δεξιός and so emerged with him to the world above, the twist would be completely acceptable according to the usual canons of old comedy. But Dionysus takes back Aeschylus not for his prowess in the poetic art but because of the political advice he is likely to give the city. So the *agon* and the examination of verses, whose ostensible object was that of discovering the ποιητῆς δεξιός, have completely failed in their purpose” (HOOKER; 1980, 176).

⁶⁰³ “Three principal factors operate together (though hardly in unison) to produce the inconclusiveness and undecidability of the formal *agon* in *Frogs*. One is a sense of how polarization entails incommensurability in the expectations and criteria brought to bear on the two poets’ work. The second is the asymmetrical relationship in which the two contestants stand to the audience of *Frogs*. And the third is the capricious character of Dionysus himself” (HALLIWELL; 2012, 118).

⁶⁰⁴ En *Ranas*, Dioniso, interpelado por la lectura de *Andrómeda* (Καὶ δῆτ’ ἐπὶ τῆς νεῶς ἀναγιγνώσκοντι μοι/ἦν Ἀνδρομέδαν πρὸς ἑμαυτὸν ἔξαιρνης πόθοσ/ τῆν καρδίαν ἐπάταξε πῶς οἶει σφόδρα, vv.52-54) y devenido entonces en un “dios lector” se convence de adentrarse a los infiernos en la búsqueda de Eurípides, su autor convocante. De algún modo, esa lectura funciona como disparadora de la obra y, en un exhaustivo y deslumbrante análisis reciente, Gina May afirma que *Ranas* más que un viaje ultraterreno o de búsqueda de identidad es, sobremanera, *literatura de rescate* que toma como ejemplo la acción de Perseo como matador del monstruo que rescata a la hija de los reyes etíopes Cefeo y Casiopea. La crítica lee el parangón *Andrómeda/Atenas*: ambas deben ser rescatadas. Véase MAY, G. (2012): *Aristophanes and Euripides: A palimpsestuous relationship*. University of Kent at Canterbury.

vuelve en sí mismo una metacomedia literaria dentro de la comedia y que rebalsa en sí los límites mismos de una posible especificidad y delimitación de la crítica para volverse a la vez una cuestión política, social y religiosa: la literatura se homologa a cuestiones del orden de la *polis*.

Por otra parte, el agón final de *Citrouilles*, del mismo modo que ocurre en *Ranas* en su totalidad, es una magnífica demostración de reutilización metateatral de citas originales, modificadas o *totalmente* modificadas en boca de los personajes ya desde el primer acto. Los procedimientos de reutilización o préstamo y alteración de citas implican una deslumbrante manipulación jocosa de la materia trágica. Para Huzinger, la fenoménica toda del tratamiento dado a la cita en *Ranas* convalida la extrema riqueza de la lectura de Eurípides emprendida por Aristófanes, trasladables al caso *Citrouilles*. Los usos de esas citas —por otra parte, raramente exactas— completan la tarea de parodización y operan: 1) o bien para modificar el término (o cláusula) de una frase para crear un reconocimiento extrañado del modelo original, 2) o bien, en un contexto paratrágico, para adaptar un fragmento trágico (fuertemente degradado) a la intriga cómica, 3) o bien para realizar el pastiche de un estilo determinado. En cualquiera de sus manifestaciones son reconocibles: los efectos de absorción en que la escena cómica se “aprovecha” de la tragedia y también alto grado de parodia textual merced a la “discordance burlesque” (HUZINGER; 2000, 107).

En este sentido y entendiendo entonces que el uso de la cita es central al tratamiento cómico-literario de *Citrouilles* a partir de los siguientes cuadros dejamos evidencia de la utilización, ya desde el acto primero de la obra, de las citas cruzadas de Claudel y de Brecht que luego coronarán el agón final:

Acto 1

Escenas del	<i>Dramatis</i>	Modalidad y	Obras de	Obras de
-------------	-----------------	-------------	----------	----------

Acto I	<i>personae</i>	tipo de la cita	Claudiel	Brecht
1	Ahmed	Original	<i>La joven Violaine</i>	∅
1	Reemplazo	Modificada	∅	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>
1	Reemplazo	Modificada	∅	<i>Nada obtendrás de nada</i>
1	Ahmed	Original	<i>Cabeza de oro</i>	∅
2	Reemplazo y Ahmed	Totalmente modificada	∅	<i>Turandot o el Congreso de los blanqueadores</i>
2	Ahmed	Modificada	<i>El zapato de raso</i>	∅
2	Reemplazo	Modificada	∅	<i>El señor Puntilla y su criado Matti</i>
2	Ahmed	Original	<i>El Rebén</i>	∅
2	Reemplazo	Original	∅	<i>El buen alma de Se Chuan</i>
2	Ahmed	Totalmente modificada	<i>El Cambio</i>	∅
2	Reemplazo	Modificada	∅	<i>La inevitable ascensión de Arturo Ui</i>
2	Ahmed	Original	<i>Cabeza de oro, segunda versión</i>	∅
2	Reemplazo	Original	<i>Cabeza de oro, segunda versión</i>	∅
2	Ahmed	Modificada	∅	<i>Galileo Galilei</i>
2	Ahmed	Original	∅	<i>Galileo Galilei</i>

Acto II (con la inclusión de las citas referidas a obras de Luigi Pirandello que ya enumeramos pero que ahora ponemos en el contexto de todo el acto)

Escenas del Acto II	<i>Dramatis personae</i>	Modalidad y tipo de la cita o título	Obras de Claudiel	Obras de Brecht	Obras de Pirandello
1	Reemplazo	Modificada	∅	<i>Madre coraje y sus hijos</i>	∅
2	Sarah Bernhardt	Original	<i>Partición de mediodía, primera versión</i>	∅	∅
2	Sarah Bernhardt	Original	<i>Partición de mediodía,</i>	∅	∅

			primera versión		
2	Sarah Bernhardt	Original	<i>Partición de mediodía, primera versión</i>	∅	∅
2	Sarah Bernhardt	Totalmente modificada	<i>Partición de mediodía, primera versión</i>	∅	∅
3	Reemplazo	Totalmente modificada	∅	<i>La ópera de tres centavos</i>	∅
4	Demonio	Modificada	∅	<i>El buen alma de Se Chuan</i>	∅
4	Demonio	Modificada	∅	<i>El buen alma de Se Chaun</i>	∅
4	Ahmed	Modificada	<i>El Rebén</i>	∅	∅
4	Ahmed	Original	∅	<i>Las Visiones de Simone Marchand</i>	∅
4	Ahmed	Modificada	∅	<i>Las Visiones de Simone Marchand</i>	∅
4	Demonio	Modificada	∅	<i>Baal</i>	∅
4	Ahmed	Original	<i>El zapato de raso</i>	∅	∅
4	Demonio	Original	∅	<i>El círculo de tiza caucásico</i>	∅
4	Ahmed	Original	<i>Cabeza de oro, segunda versión.</i>	∅	∅
4	Demonio	Modificada	∅	<i>Los días de la Comuna</i>	∅
5	Reemplazo	Original	∅	<i>En la jungla de las ciudades</i>	∅
5	Reemplazo	Original	∅	En la jungla de las ciudades	∅
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>A la salida</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>No se sabe cómo</i>

		obra)			
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Como antes, mejor que antes</i>
5	Madame Pompestan	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Seis personajes en busca de autor</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>De uno o de ninguno</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El deber del medico</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Enrique IV</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>La fábula del hijo cambiado</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Vestir al desnudo</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El juego de roles</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El hombre de la flor en la boca</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El placer de la honradez</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>Cuando se es alguien</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>Las razones de los otros</i>
5	Ahmed	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>Cada uno a su manera</i>
5	Reemplazo	En alusión a la obra	∅	∅	<i>La señora Morli, dos en una</i>

5	Ahmed	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Como tú me quieras</i>
5	Ahmed	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Como tú me quieras</i>
5	Madame Pompestan	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Como tú me quieras</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>La vida que te di</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>Piénsalo bien, Giacomino</i>
5	Ahmed	En alusión a la obra	∅	∅	<i>Pero no es una cosa seria</i>
5	Ahmed	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>El juego de los roles</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título troncado al parlamento de la obra	∅	∅	<i>Sueño, o tal vez no</i>
5	Ahmed	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>Esta noche se improvisa</i>
5	Reemplazo	Incorporados como títulos al parlamento del personaje	∅	∅	<i>La jarra/ la patente</i>
5	Madame Pompestan	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El imbécil</i>
5	Reemplazo	Original (como título de la obra)	∅	∅	<i>La morsa</i>
5	Reemplazo	En alusión a la obra	∅	∅	<i>La nueva colonia</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento	∅	∅	<i>El hombre, la bestia y la virtud.</i>

		del personaje			
5	Madame Pompestan	En alusión a la obra	∅	∅	<i>El gorro de cascabeles</i>
5	Reemplazo	Original (título de la obra)	∅	∅	<i>El gorro de cascabeles</i>
5	Ahmed	Original (títulos de cuatro obras)	∅	∅	<i>Bellavita/ Lazgaro/Liolá /Cecè</i>
5	Reemplazo	Original (título de dos obras)	∅	∅	<i>Diana y la Tuda/ Limones di Sicilia</i>
5	Reemplazo	Incorporado como título al parlamento del personaje	∅	∅	<i>Los gigantes de la montaña</i>
5	Madame Pompestan	Modificada	∅	∅	<i>Come tú me quieras</i>

Acto III

Escenas del Acto III	<i>Dramatis personae</i>	Modalidad y tipo de la cita	Obras de Claudel	Obras de Brecht
2	La mucamita	Original	<i>La joven Violaine</i> , segunda versión.	∅
5	Brecht	En alemán en el original.	∅	<i>Cabezas redondas y cabezas puntiagudas o Los ricos con los ricos</i>
5	Brecht	Original	<i>El zapato de raso</i>	∅
5	Claudel	Original	<i>El zapato de raso</i>	∅
5	Brecht	En alemán en el original. Cantada	∅	<i>La ópera de tres centavos</i>
5	Ahmed	Original. Cantada	∅	<i>La ópera de tres centavos</i>
6	Brecht	Original	<i>Cabeza de oro</i> , primera versión.	∅
6	Brecht	Original	<i>La ciudad</i> , primera versión	∅

6	Ahmed	Original	∅	<i>Baal</i>
6	Brecht	Original	<i>Partición de mediodía, primera versión.</i>	∅
6	Brecht	Original	<i>El Anuncio hecho a María</i>	∅
6	Brecht	En alemán en el original. Cantada y con acompañamiento musical de guitarra	∅	<i>El círculo de tiza caucásico</i>
6	Ahmed	Original. Cantada y con acompañamiento musical de guitarra	∅	<i>El círculo de tiza caucásico</i>
6	Claudiel	Original. Dos citas en un mismo parlamento	<i>El zapato de raso</i>	∅
6	Claudiel	Original.	<i>Mis ideas sobre teatro</i>	∅
6	Claudiel	Original.	<i>Mis ideas sobre teatro</i>	∅
6	Claudiel	Original	<i>El rebén</i>	∅
6	Ahmed	Original	<i>El zapato de raso</i>	∅
6	Ahmed	Original	<i>El rebén</i>	∅
6	Claudiel	Original	<i>El rebén</i>	∅
6	Madame Pompestan	Original. Leída de un libreto.	<i>El rebén</i>	∅
6	Claudiel	Original	<i>El rebén</i>	∅
6	Brecht	Original	∅	<i>La decisión</i>
6	Madame Pompestan y Ahmed	Original. Leen un diálogo de la obra	<i>Partición de mediodía, versión escénica.</i>	∅
6	Ahmed	Original	<i>Cabeza de oro, segunda versión.</i>	∅
6	Madame Pompestan	Original. Leída de un libreto.	∅	<i>La madre</i>
6	Ahmed, Brecht y Madame Pompestan	Original. Leen un diálogo de la obra	∅	<i>La boda de los pequeños burgueses</i>
6	Brecht	Original	∅	<i>El buen alma de Se Chuan</i>

6	Claudiel	Original	<i>El zapato de raso</i>	∅
6	Ahmed	Original	∅	<i>La evitable ascensión de Arturo Ui</i>
6	Claudiel	Original	<i>Juana de Arco en la hoguera</i>	∅
6	Ahmed y Brecht	Original. Leen un fragmento de la obra	∅	<i>Cabezas redondas y cabezas puntiagudas</i>
6	Claudiel	Original	<i>El reposo del séptimo día</i>	∅
6	Brecht	Original	∅	<i>Madre coraje y sus hijos</i>
6	Claudiel	Original	<i>La ciudad, segunda versión.</i>	∅
6	Brecht	Original	∅	<i>Galileo Galilei</i>
6	Claudiel	Original	<i>El Anuncio hecho a María, versión escénica.</i>	∅
6	Brecht	Original	∅	<i>En la jungla de las ciudades</i>
6	Brecht y Madame Pompestan	Original. Leen un diálogo de la obra	∅	<i>Galileo Galilei</i>
6	Claudiel y Ahmed	Original. Recitan un diálogo de la obra	<i>El zapato de raso</i>	∅

Tomando como base para el desarrollo de la contienda final de *Citronilles*, nos proponemos establecer comparaciones con el *agón* aristofánico. Si bien son múltiples los análisis detallados del *agón* final de *Ranas*, nos ha servido como organizador de la comparación el esquema propuesto por Verde Castro que transcribimos:

vs. 738-813, segundo prólogo, planteo del agón.

vs. 814-829, Coro.

vs. 830-874, enfrentamiento y perfiles de los adversarios.

vs. 875-884, Coro.

vs. 885- 894, invocación a los dioses respectivos.

vs. 895-904, Coro.

- vs. 905-991, crítica literaria de Esquilo y Eurípides.
- vs. 992-1005, Coro (antístrofa)
- vs. 1006-1098, la función social del poeta
- vs. 1099-1118, Coro (estrofa y antístrofa).
- vs. 1119-1250, análisis de los prólogos.
- vs. 1251-1269 Coro.
- vs. 1261-1369, análisis de los fragmentos líricos.
- vs. 1370-1377, Coro.
- vs. 1378-1481. Pesaje de los versos y fallo de Dioniso. (VERDE CASTRO; 1964, 100).

En la escena quinta del tercer acto de *Citrouilles* los contendientes empiezan por atacarse, emulando la forma en que en *Ranas* Esquilo es capaz de dirigirse a su rival —“hijo de la diosa campestre”— en términos más que despectivos “...σὺ δὴ ἔμεταῦτ’, ὧ στωμυλιοσυλλεκτάδηκαὶ πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη;/ Ἄλλ’ οὐ τι χαιρῶν αὖτ’ ἐρεῖς”⁶⁰⁵ (vv. 841-2): Claudel se autoproclama con provocación rey del teatro⁶⁰⁶ y heredero natural de los franceses Villon y Rimbaud (que Ahmed nombró como maestros de Brecht), y, el dramaturgo alemán denuncia a Claudel por ser el “embajador de la trompetita nasal”⁶⁰⁷ y el literato consecuente y venal que puede un

⁶⁰⁵ Charlicoleccionador, forjamendigos y cosecharapos (CAVALLERO; 2011, 175).

⁶⁰⁶ Véase el artículo del teatrólogo argentino Jorge Dubatti en conmemoración de los cincuenta años de la muerte de Claudel en el Suplemento Cultural del Diario *La Nación* del 13 de febrero de 2005: <http://www.lanacion.com.ar/678974-el-poeta-de-la-fe>. Consultado el 15/V/2016.

⁶⁰⁷ Sobre el modo en que los terribles avatares políticos de la primera mitad del siglo impactaron en su obra artística, reforzados por la vasta tarea diplomática emprendida por Claudel en tres continentes, véase el artículo “Claudel, une passion pour l’Europe” de Pascal DETHURENS en AA. VV. (2005) *Paul Claudel*. Paris, adpf, pp 65-96. “Car cette Europe, dont il a toujours gardé la nostalgie au souvenir d’un passé pacifique et uni, lui a fait peur, et terriblement. D’un poste à l’autre, tout l’a peu à peu conduit à éprouver une sensation de malaise ‘devant le vertige européen’, selon le titre qu’il a donné à un article en janvier 1939 et qui résume sa vision complète du continent. Cette Europe qu’il a connue, à la fois comme diplomate et comme écrivain, c’est celle de la première moitié du XXe siècle, et plus encore celle qui a subi tous les bouleversements de la première à la seconde guerre mondiale. Spirituellement et idéologiquement, Claudel appartient à cette génération d’auteurs qui a souffert de la crise de la culture, d’un ébranlement général des certitudes dans la pérennité de la civilisation: toute son interrogation sur l’Europe provient de cette mise en soupçon. En marge

día hacer loas al mariscal Pétain y, al siguiente, al general De Gaulle. Esta primera escaramuza tiene como función introducir la “lucha de rara intensidad” que el Coro declaró hacia el final de la escena cuarta y que está a punto de iniciarse.

Las acusaciones de exordio, a modo de disputa inicial —*prothesis* o *prooimion* coincidente con los preparativos y las *plea* (vv. 875-904) de *Ranas* —entre ambos, versarán en torno a temas personales: sus manejos con las mujeres y amantes y su relación con el dinero. El corifeo ordenará el combate de estos “genios fraternales y contrarios” solicitando se dejen de lado aspectos biográficos de cada uno para concentrarse en un “examen limpio y sereno de las piezas dramáticas”. El coro —en intervenciones no dialógicas que evocan una de sus esenciales funciones áticas— llamará a esta instancia primera del *contest*: “el gran asalto al teatro y a la palabra”.

En la escena seis, en que el primero en atacar o en intervenir es Brecht —prelación que en el *agón* canónico suponía que aquel que primero tomaba la palabra perdía el combate y que no se cumple en Badiou—, el alemán denunciará el carácter rimbombante, cósmico y de “emboscada retórica”, en varios niveles, del esquema dramático⁶⁰⁸ claudeliano. Con sorpresa, no será Claudel quien refute o conteste, sino una intervención de Ahmed quien le recordará a Brecht su apelación a

de ses écrits politiques, toute son oeuvre poétique et théâtrale s'en ressent, qui a trouvé elle aussi son origine dans un constat de faillite du monde européen”, p. 80.

⁶⁰⁸ Sobre patrones dramáticos en la producción claudeliana, véase el artículo de Jean-Claude Morisot “De *Tête d'or* au *Repos du septième jour*. Dieu et la ‘peur de Dieu’”, en AA. VV. (1968) *Paul Claudel. “Schémas dramatiques”*. Paris, *La Revue des Lettres Modernes* N° 180-182, pp.7-24. “Les drames de la première période, *Tête d'or*, *La Ville*, *L'Échange*, et, à un degré moindre, *La Jeune fille Violaine* et *Le Repos du septième jour*, présentent de remarquables ressemblances dans leur mouvement d'ensemble. Dans tous les cas, nous assistons à la destruction d'un monde faux, qui nous était donné d'abord avec les apparences du bonheur et de la solidité, puis à la reconstitution d'un monde authentique. Dans une certaine mesure, il y aura retour au monde ancien, mais celui-là aura d'abord été transformé radicalement par la reconstruction en son centre de la personne, de ses rapports avec elle-même, avec les autres, avec les choses. La permanence d'un même schéma dramatique s'impose à nous, qui se déploie en plusieurs phases successives: ennui - révélation - conquête - échec, et consécration au-delà de l'échec. Il n'y a drame que parce que la ‘révélation’ est ambiguë, mal comprise, ou parce que les héros a peur de la ‘loi’ qui se desine en elle”. p. 10.

un amasijo de figuras planetarias de efecto bombástico como Urbano VIII, Galileo, Juana de Arco, Lucullus y Adolf Hitler que aparecen en sus obras. Este ataque particularísimo entre ambos —Ahmed de por medio— constituye así una primera confrontación en torno al problema de la lengua.

En segunda instancia, emulando la disección de versos en *Ramas*, nuevamente Brecht será quien evoque el carácter alambicado⁶⁰⁹ de ciertos versos de *Cabeza de oro* y *La ciudad*⁶¹⁰ de Claudel y, nuevamente, la dinámica es que no responda el contendiente sino que sea Ahmed quien le recuerde a Brecht los versos también rebuscados de su *Baal*⁶¹¹.

La tercera instancia el agón se ocupará de cuestiones de método teatral en los que Brecht apela al panegírico de su teatro *adelgazado*⁶¹² en el que con modestas, pero agudas canciones⁶¹³ y sentidas “explicaciones” a *gente del común*, pudo verse representada la técnica del distanciamiento (*Verfremdung*)⁶¹⁴.

⁶⁰⁹ “Más no hay que llamarse a engaño, Paul Claudel es un autor difícil. Difícil por lo subido de su actitud religiosa, verticalmente dogmática, católica; difícil por la amplitud de sus implicaciones humanas, y difícil —en el orden idiomático— por sus peculiares usos prosódicos”, véase el artículo “Paul Claudel en una de sus Odas” por Angel Battistessa, uno de los más grandes especialistas en la obra de Claudel en el Río de la Plata, en *Revista Diálogo*, n° 3, otoño-primavera 1955, Buenos Aires, pp. 61-86.

⁶¹⁰ Madaule registra que Claudel leía a Esquilo mientras escribía *La Ville*: “Je lisais beaucoup les auteurs grecs à ce moment-là, et j’ai été frappé par un drame d’Eschyle qu’on ne lit pas beaucoup, dont on ne parle pas énormément mais qui m’avait beaucoup frappé. C’est ce drame, quand la tragédie grecque commence à peine à se détacher du dithyrambe. *Les Suppliants* sont une espèce de dialogue entre un personnage dont je ne me rappelle plus le nom à l’heure qu’il est, et un chœur de voix anonymes”, en MADASULE, J. (1956): *Paul Claudel*. Paris, L’Arch.

⁶¹¹ Para un análisis relativamente reciente de la producción brechtiana y su periodización, véase UNWIN, S. (2005): *A guide to the plays of Bertold Brecht*. London, Methuen.

⁶¹² El teatro épico de Brecht constituía para Walter Benjamin una manera de que el teatro “adopte su forma más sobria y modesta, su forma más reducida, en cierto modo para hibernar”, en WIZISLA, E. (2007): *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Paidós, p. 183.

⁶¹³ Tal como conocemos —de manera acaso más extendida en nuestro ámbito rioplatense— la dupla de dramaturgo y músico encarnada por Brecht/Weill, debemos destacar la relación de trabajo y de estrecha colaboración ente Claudel y el músico “politónico”, perteneciente al denominado *Grupo de los Seis*, Darius Milhaud, especialmente sobre versiones claudelianas de obras griegas. A partir de 1912 ambos artistas sostuvieron una extensa correspondencia. En

La apelación a su creación teatral más distintiva: el efecto de distanciamiento⁶¹⁵

— descrito en la relación entre actor y rol, o más bien en la mostración que hace el actor de su propio rol como un modo de desenmascaramiento de los roles

principio, Milhaud musicó poemas tempranos de Claudel, para luego ser el encargado de poner música a sus obras y a sus traducciones. En una carta enviada desde Frankfurt el 22 de mayo de 1913, Claudel le solicita la música para su versión de *Agamenón*: “Il faudrait quelque chose comme un ton, celui dont on récite l'épître ou l'évangile, qui pourrait devenir sans brisure quelque chose de vraiment chanté. C'est surtout pour la fin de l'acte (dialogue de Clytemnestre et du chœur) que la question se poserait. Si vous trouviez la solution, ce serait de la plus haute importance pour toute *L'Orestie* et pour le drama satyrique dont je m'occupe en ce moment” (p. 36). El 6 de junio de 1913 insiste: “Plus j'avance dans ma traduction de *L'Orestie*, plus je vois que la musique y joue un rôle indispensable, mais une musique d'un ordre très particulier donnant avant tout de la ligne, du rythme et du mouvement plutôt que des combinaisons harmoniques”, p. 39. Entre 1915 y 1916, pedidos, encargos y referencias a la relación entre música y texto se repetirán a propósito de la traducción claudeliana de *Las Coéforas*. En 1919 un vasto conjunto de cartas se refieren a la traducción de *Helena* y a la música del drama satírico claudeliano *Proteo*. Véase CLAUDEL, P. (1961) *Correspondance Paul Claudel-Darius Milhaud*. Paris, Gallimard.

⁶¹⁴ “Porque la finalidad del *Verfremdung* que Brecht lanzó inmediatamente después de su visita a Moscú en 1935 (y un año apenas después de hacer ordenado Zhdanov el abandono de esas ideas), es justamente la que dio Shklovskij para su *Priem Ostrannenia* o “recurso de hacerlo extraño”; y si bien Brecht insertó ese *slogan* en un marco más político, eso es simplemente lo que parecen haber hecho también Boris Arvatov, del grupo de Maiakovsky, y Tretiakov, del grupo LEF. El “lenguaje contenido, oblicuo” podía ayudarle a esa enajenación, en opinión de Shklovskij; o bien podía lograr una “forma retorcida, deliberadamente obstruida”, en WILLET, J. (1963): *El teatro de Bertold Brecht*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, p.301.

⁶¹⁵ “Distanciamiento: sería la *toma de posición* por excelencia. Pero hay que entender que no haya nada sencillo en un gesto como éste. Distanciar no es contentarse con poner lejos: se pierde de vista a fuerza de alejar, cuando distanciar supone, al contrario, aguzar la mirada. En la visión aurática de las cosas — por ejemplo cuando una lanza es contemplada por el poeta antiguo como un don de los dioses—, hay una *lejanía* que aparece, por muy cerca que esté la aparición (...) Brecht escribió profusamente sobre el “efecto de distanciamiento” (*Verfremdungseffekt*) en tanto marca revolucionaria del teatro que quería practicar. Se trataba ante todo de construir los medios estéticos de una *crítica de la ilusión* es decir de abrir en el campo dramático el mismo género de crisis de la representación que ya estaba obrando en la pintura con Picasso, el cine con Eisenstein, o la literatura con James Joyce. Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar, es mostrar* afirma primero Bertold Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa. Así, el actor nunca debe “tomarse por”, identificarse completamente con el personaje de la fábula que interpreta: no debe mentir sobre su posición de intérprete, ni sobre el hecho de que no es realmente Julio César, sino un hombre del siglo XX de profesión actor y que está interpretando sobre un escenario berlinés en la época de la Guerra Fría, por ejemplo: ‘Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje (...) el actor debe lograr hacer artístico el mismo acto de mostrar’, véase “La disposición de las cosas: observar la extrañeza”, en DIDI-HUBERMAN, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 76-77.

sociales⁶¹⁶— provocará la primera y encendida refutación claudeliana al recordarle a Brecht que ya en su pieza *El zapato de raso* un Anunciador se dirigía a los espectadores⁶¹⁷ y hacía señalamientos de ruptura de la ilusión teatral en torno al decorado⁶¹⁸. Brecht contraataca —dirigiéndose al coro de los gigantes de la montaña— denominando como *Gran Método*⁶¹⁹ su arte teatral que despojó a la escena de las falacias de la emoción en pos del “desnudamiento de la electricidad social”, postulando, por otra parte, una concepción integral del teatro —según él, la más genuina en todo el siglo XX— de extracción marxista y “confesado ateísmo”.

Mme. Pompestan, que si bien hasta esta instancia del *agón* había permanecido en cierto sentido neutral, parece espantarse ante la mención del marxismo y rápidamente se ubica del “lado claudeliano”. El corifeo —a modo de mediador agonal— reclamará la debida imparcialidad de la delegación terrena.

En esta instancia, Brecht apela directamente a la memoria del público autoerigiéndose en el único autor que ha sido capaz de mostrar las cosas “tal como

⁶¹⁶ Véase el capítulo “Le théâtre brechtien. Théorie et pratique”, en ESSLIN, M. (1961): *Bertold Brecht on les pièges de l'engagement*. Paris, Les Lettres Nouvelles, pp. 155-182.

⁶¹⁷ Para un análisis sobre la relación entre Claudel y el público, véase FLEURY, R. (2008): “‘Quelqu’un tous ensemble’: Spectateur et public dans le théâtre de Paul Claudel”, en *Revue Centre de Recherche sur l'histoire du Théâtre*, Université Paris IV-Sorbonne, pp. 5-9.

⁶¹⁸ “Como el tonel sin fondo de las Danaides, *El zapato de raso* es un drama sobre el deseo y la espera. Pero es también una farsa, que a menudo provoca risas, por la que pasan siluetas incongruentes, y en la que se dicen cosas extrañas. Es una novela picaresca, transpuesta al teatro, que relata viajes peligrosos con aventuras en serie, encuentros sin futuro, pero sabrosos y palpitantes. Entre la tragedia de amor y el recorrido iniciático, se cuelan situaciones cómicas que se mueven entre el absurdo y el surrealismo. (...) *El zapato de raso* es un libro sin fronteras, sin límites”, en BONA, D. (2008): *Camille y Paul Claudel*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, p. 313.

⁶¹⁹ “Por cierto, resulta tentador sugerir que en la conocida astucia de Brecht reside, precisamente, en su método, e incluso su dialéctica: la inversión de las jerarquías es un problema, la premisa mayor pasa a ser menos, lo absoluto se convierte en lo relativo, la forma en el contenido y viceversa; en todas estas operaciones el dilema se revierte y abre una inesperada e impredecible línea de ataque que no conduce ni al callejón sin salida de lo irresoluble, ni a la banalidad de la doxa estereotipada sobre la no contradicción lógica”, en JAMESON, F (2013): *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Manantial, p. 45.

son en realidad”. Ante esto, el actualmente coronado poseedor del trono⁶²⁰ contraataca a petición expresa del coro. Claudel le explica a Brecht que en verdad su “operatoria” no ha sido otra que una simplificación de la condición humana, reducida a sus apetitos y anclada a su propia miserabilidad. Ahmed cuestiona en una segunda intervención los dichos de Claudel invocando el nombre de Shakespeare para quien la materia humana era esencial y, en este caso, volcándose en favor de Brecht al sostener que el alemán ha sido —por ejemplo, en su adaptación de *Coriolanus*— un dramaturgo mucho más cercano al bardo inglés.

El debate en torno al posicionamiento respecto de las poéticas propias o ajenas (aunque centrales en el canon, tratándose del autor de *Hamlet*) domina la parte central del agón en la que el corifeo apela a una argumentación en torno a un determinado problema teatral: si existe o no en materia teatral un “más allá de Shakespeare”. Acaso en comparación con la “pregunta determinante” sobre Alcibíades, postulamos que Badiou reemplaza esa interrogación política por un posicionamiento más bien de política literaria en torno a la figura y la obra de Shakespeare⁶²¹.

Claudel apela a su fe —conversión⁶²² mediante⁶²³— y condiciona el accionar humano a una realidad superior⁶²⁴ ligada al Gran Drama de la Creación⁶²⁵. Esta

⁶²⁰ “Creo tener el derecho de considerar a Claudel como el poeta más poderoso que ha tenido Francia después de Hugo. Su obra, por algunos de sus caracteres fundamentales, tiene contra ella al espíritu del siglo, y no debe sorprenderos que su influencia no haya sido hasta hoy tan eficaz como pudo suponerse antes de la guerra. Pero si es cierto que la generación ascendente se inclina por el pensamiento concreto y marcha hacia un realismo espiritualista, puede creerse que el deseo del poeta será escuchado aún una vez más: *Haz que yo sea como un sembrador de soledad y que el que/ oye mi palabra/ vuelva a su casa inquieto y grávido.*” (pp. 160-161), véase “Paul Claudel, cantor del mundo total”, en RAYMOND, M. (1960): *De Baudelaire al surrealismo*. México, FCE, pp. 145-164.

⁶²¹ Véase “Hacia Shakespeare: la idea griega de la palabra trágica”, en BONNEFOY, I. (2007): *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos Aires, El cuenco de plata, pp.119-142.

⁶²² Sobre la creencia claudeliana en las “presciencias religiosas”, véase el prefacio de Guillermo de Torre: “El día de Navidad de 1886, Paul Claudel, que entonces contaba con diez y ocho años, entró en Nôtre Dame para oír la misa de media noche y, mientras se

postura resuena ahora tan radical como la tesis marxista de Brecht a los oídos de Mme. Pompestan quien, encarnando la *vis comica* que vertebra el debate se aleja ahora con celeridad humorística de la veta claudeliana.

Breves *rhesis* de cada uno de los dramaturgos aparecen en torno al problema de la fe (en el que reconocemos someras resonancias del contraste religioso entre Esquilo y Eurípides), al tratamiento dado al rol del hombre en la Historia y, de manera más extendida, a la problemática teatral de cada uno de los dramaturgos que Badiou presenta como contrarias, pero concomitantes: las teorías han sido tomadas por Badiou tanto del *Pequeño Organon para el Teatro* (*Kleines Organon für das Theater*, 1948)

sumergía en las pompas litúrgicas, su corazón se sintió tocado por la gracia de Dios”, en CLAUDEL, P. (1954): *El Libro de Cristóbal Colón*. Buenos Aires, Losada, p. 7; específicamente sobre la conversión claudeliana: “Ce que Claudel cherchait, ce qu’il voulait à nôtre intention, c’était restituer la vie à la ‘parole de Dieu’”, p 241., véase GUILLEMIN, H. (1968): *Le “converti”*: Paul Claudel. Paris, Gallimard; sobre la experiencia cristiana fundacional de todo el imaginario claudeliano, véase VACHON, A. (1965) *Le temps et l’espace dans l’oeuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique*. Paris, Seuil: “Comme Valéry, plus tard, en sa cathédrale de Montpellier, Paul Claudel entre à Notre-Dame, le 25 décembre 1886, pour assister à la grand-messe. Peu sensible à l’exceptionnelle solennité de l’office, il en retira ‘un plaisir médiocre’. Il revient à Vêpres, au debut de l’après-midi, et c’est là, au moment où la petite maîtrise de Saint-Nicolas-du-Chardonnet entonnait le *Magnificat*, que se produisit le choc de la conversión. Mais ce moment privilégié est un aboutissement. Séparé de sa première communion par six années seulement d’indifférence, voilà que l’adolescent est brusquement replongé, par la mélodie de voix enfantines, dans le paradis de sa propre enfance: toute cette imagerie, à la fois légendaire et chrétienne, avec laquelle il avait comencé de se réconcilier, sous l’influence de Rimbaud; sous l’influence, aussi de Wagner et de Beethoven, ne l’oublions pas, car, pour le jeune mélomane, ces vêpres de Noël furent, au premier chef, une expérience musicale”, p. 57.

⁶²³ Badiou sostiene: “Me gustan las grandes metáforas que vienen de la religión: Milagro, Gracia, Salvación, Cuerpo Glorioso, Conversión... De ese gusto se concluyó, evidentemente, que mi filosofía era un cristianismo disfrazado. El libro sobre San Pablo que publiqué en 1997 en PUF no arregló las cosas. Mirándolo bien, me gusta más ser un ateo revolucionario escondido bajo una lengua religiosa que un ‘demócrata’ occidental perseguidor de musulmanes (as) disfrazado de feminista laico” (SMF, 141).

⁶²⁴ LOSADA GOYA; 1999, 39.

⁶²⁵ Para una relación entre esta noción de Gran Drama y su aspiración a un “teatro total”, véase en particular el prefacio y la edición a cargo de Michel Liouve, en CLAUDEL, P. *Le Livre de Christophe Colomb*. Paris, Gallimard, pp.7-33.

de Brecht como de la recopilación póstuma *Mis ideas sobre el teatro*⁶²⁶ (*Mes idées sur le théâtre*, 1966) de Claudel.

En el umbral de un tercer momento del enfrentamiento en que se confrontarán las obras de cada uno, el corifeo amenaza con levantar la sesión si continúan las interrupciones: en esta instancia, el Coro se ha expedido declarando que ambos contrincantes “son mucho menos diferentes que lo que se suponía”.

El comentario alternado de obras —1) *La decisión* de Brecht, 2) *El zapato de raso* de Claudel y 3) *El rebén*⁶²⁷ de Claudel— abordará cuestiones de la lengua elegida en cada “ocasión dramática, como así también la noción de personajes o las decisiones morales⁶²⁸ de los mismos. El coro —una vez más en función de escandir el

⁶²⁶ El corpus teórico de la estética teatral claudeliana está repartido en cartas, artículos, notas y en el destacado escrito *Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames*. Una de las primeras menciones sobre su “credo” teatral se registra en una carta dirigida a André Gide con fecha 18 de febrero de 1909 que contiene un primer esbozo de una “série d’idées sur l’action et sur la déclamation dramatique”. Una de las preocupaciones centrales de Claudel es la interpretación, al señalar la importancia de la calidad de la elocución y el valor de las “recitations”, a modo de salmodias teatrales, como un estilo o *dictio* que rompe las cadencias regulares y propone una “déclamation rythmée” por parte de los actores. De esta forma Claudel rechaza la dicción naturalista en pos de una asunción de la musicalidad expresiva del lenguaje. Pasará bastante tiempo hasta que Claudel derive sus intereses a cuestiones más de orden dramático adheriendo a lo que llama una “estética empírica” fundada sobre un efectivo rechazo del “método impresionista” (que consiste en diluir el conjunto en un profuso sistema de detalles). Claudel utiliza un método que rompe la sucesión lineal de la escena haciendo progresar la acción de manera grupal no sólo por la preferencia en torno a cierta simultaneidad de acciones a la vista del espectador —como en *Soulier de satin*— sino a efectos de “preparación” de cada escena a la vista del público en un *continuum* que le permite más bien al espectador “seguir” a cada uno de los personajes aportando una visión más bien sinfónica de la escena. La presencia permanente en escena de los actores y la preparación a la vista de las escenas donde se desarrolla la acción crea un efecto en el cual, a la manera de un Dios, Claudel concede al espectador la magia de mostrar aquello que el ojo común no puede observar de manera simultánea: la yuxtaposición de espacios rompe la cadena lineal del tiempo, cada actor no deja nunca de actuar y de “vivir” de manera integral su personaje sin posibilidad alguna de ningún *mutis* permitiendo que una idea panorámica del drama produzca una indagación filosófica sobre el arte teatral. Véase CLAUDEL, P. (1966): *Mes idées sur le Théâtre*. Paris, Gallimard.

⁶²⁷ Entre *L’Otage* y *Le Pain dur*, Claudel escribió *Protée*, drama satírico hoy perdido que debía completar, a su manera, una trilogía al modo esquiroleo (*Orestía*).

⁶²⁸ Para una lectura moral de la dramaturgia de Claudel, véase el artículo de Pierre Sipriot “La doctrine de Paul Claudel et sa position morale”, en AA.VV. (1955) *Revue La Table Ronde*, Paris, Avril, pp. 43-57. Sipriot, que analiza en profundidad el *Art poétique* de Claudel aparecida en 1907, sostiene que el drama del autor francés constituye un verdadero “movimiento poético”

debate, al igual que en *Ranas*— manifiesta ya en este estado del *pólemos* que la pareja teatral de Claudel y Brecht ha hecho reverdecer el teatro del siglo XX; en este caso, más que en otras instancias ficcionales, parecemos escuchar la voz autoral de Badiou anticipando la resolución al hacer decir al Coro que “será necesario tomar como ejemplo” a esta pareja en su conjunto “para librar a la escena de sus males”, dado que los dos constituyen casos excepcionales “que superan la natural miseria que se vive”. En una cuarta instancia, luego de la intervención del Coro, el corifeo solicitará examinar con más detalle las diferencias, para lo cual reclamará de forma más hoplítica que se organice el fin del *agón* en tres momentos: 1) el análisis de los prólogos, 2) el análisis de los finales de las obras y 3) el análisis de una escena en particular.

Prólogos o primera prueba: en esta instancia son los agentes de la delegación terrena, Ahmed y Mme Pompestan quienes, en una suerte de “teatro dentro del teatro dentro del teatro”, contrastan los inicios de *Partición de mediodía* y *Cabeza de oro* de Claudel vs. *La madre* y *La boda de los pequeños burgueses* de Brecht. Si Claudel reclama que se preste atención al carácter vivo y enigmático de sus parlamentos iniciales casi siempre a modo de “tirada lírica” dictada casi como un “soplo que cautiva”⁶²⁹, Brecht reclamará se focalicen en la forma en que su teatro expone una situación concreta a los fines de mostrar “las contradicciones naturales, de las cuales la pieza toma su

que intenta mostrar la utopía de un mundo de valores armonizados donde la misión del poeta es “unifier les deux parties de la création: la nature solitaire de l’homme et la communion absolue du monde”, p. 43.

⁶²⁹ Uno de los más grandes críticos de la obra de Claudel sostiene: “Dès l’origine, le théâtre de Claudel répond à une sorte de nécessité intérieure. Il est moins divertissement, pour l’auteur comme pour le spectateur, qu’expression incoercible de sentiments forts et profonds qui devaient, d’une manière ou d’une autre rencontrer une issue. C’est pourquoi Claudel s’inspire du théâtre grec, et plus spécialement de celui d’Eschyle, où l’on ne trouve pas la psychologie déjà raffinée d’Euripide, ni non plus l’harmonie et l’équilibre de Sophocle. Les origines religieuses du théâtre affleurent encore partout dans Eschyle. L’homme, mal exorcise de la fatalité, tente pourtant de découvrir les routes de la liberté” (p. 75). Véase MAUDAULE, J. (1955) *Claudiel: le poète dramatique*. Paris, Gallimard.

mayor y mejor sustancia”. Ante esta nueva ejemplificación del dominio técnico y expresivo de cada uno en los inicios de algunas de sus piezas, el Coro declara, por segunda vez que, aunque Claudel suena hiperbólico y Brecht cínico en exceso, son “el uno para el otro”. En parte coincide con el análisis comparativo de los prólogos del gran *agón* aristofánico: vv. 1119-1247.

Finales o segunda prueba: a propuesta del corifeo, que ordena las temáticas sobre las que versa el *agón*, el debate se centrará en el modo en que Claudel y Brecht *resuelven* sus fábulas. Brecht —proponiendo se analicen los famosos últimos versos de su pieza *El Buen Alma de Se Chuan*⁶³⁰—expone su método: una vez desplegadas las contradicciones, reversibilidades y rupturas entre “la conciencia de cada personaje con él mismo” su más didáctica opción se dirige directamente al público⁶³¹ para que sea la audiencia quien *resuelva el conflicto*: “Amado público, busca tú un buen final/Tiene que existir alguno, tiene que existir”; Claudel, en cambio, proponiendo el análisis de la última frase de *El zapato de raso*, reconoce su praxis teatral en un planteo de *diversificación* de la fábula en distintas direcciones como modos de representar las valencias del alma pecadora, para finalmente *resolver la trama* en una propuesta siempre redentora y liberadora que dé cuenta del “soplo esencial del Espíritu”. Al no bastar estos ejemplos, Brecht propone seguir con el ejemplo de su pieza antifascista *La Evitable Acensión de Arturo UI* y, en esta instancia, se alternan las citas a obras de uno y otro dramaturgo:

Claudel: *Juana de Arco en la hoguera*,

⁶³⁰ Recordemos que esta “parábola dramática”, inspirada en el antiguo teatro chino, finaliza con un juicio para encontrar el paradero de Shen Te: “La interrogación abierta de Brecht en el epílogo del *Guten Mensch von Sezuan* no es más que simulada. En realidad, la respuesta se le había servido materialmente al público en bandeja, con tal de que trajera bien aprendida su lección de espectador”, véase “Brecht y sus consecuencias en el teatro alemán”, en MAYER, H. (1970): *La literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid, Alianza, p. 56.

⁶³¹ “El teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht siguiendo a Piscator”, en RANCIERE, J. (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 13.

Brecht: *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*,

Claudiel: *El reposo del séptimo día*,

Brecht: *Madre Coraje y sus hijos*,

Claudiel: *La ciudad*,

Brecht: *Galileo Galilei*,

Claudiel: *El anuncio hecho a María*,

Brecht: *En la jungla de las ciudades*⁶³².

Esta segunda prueba sobre los finales se corresponde con el análisis de las partes líricas de las piezas de Eurípides y Esquilo: vv. 1248-1364.

En tercera y decisiva intervención, el Coro designa que ambos, a su manera, *han enseñado* el teatro del siglo.

Escena, o tercera y última prueba: vistos ya los prólogos y los finales sin lograr determinar quién es superior a quién, el corifeo propone entonces poner en consideración sólo una escena para ver cómo cada uno presenta conflictos nucleares del teatro: el hombre y la mujer, el Estado y la política o la ciencia y la religión. A su vez, Badiou parece retomar de Aristófanes la necesidad de la recitación de la palabra poética o su “puesta en voz” como uno de los modos más genuinos de estimación artística.

Brecht propone la tercera escena de su *Galileo Galilei* en la que el científico italiano dialoga con el cardenal Bellarmino: la escena será encarnada por Brecht como Galileo y Mme. Pompestan —cuya función actoral al servicio del *agón* parece

⁶³² Tomamos de Gil el catálogo de tragedias de Eurípides y de Esquilo presentes en *Ranas*: Eurípides: *Eneo* (72), *Alcmena* (92-3, 536), *Andrómeda* (105), *Melanipa la sabia* (100, 1082,1244), *Bacantes* (100), *Hípólito* (101-2, 105, 931, 1044, 1079, 1471), *Filoctetes* (282), *Orestes* (304, 478), *Heracles* (562, 840), *Éolo* (850, 863, 1081, 1475), *Las cretenses* (850, 1356-7), *Télefo* (855, 864), *Peleo* (863), *Meleagro* (864, 12-41, 1402), *Belerofontes* (1044), *Auge* (1080), *Antígona* (1181,1391), *Arquelao* (1206-8), *Hipsípila* (64, 1212-13, 1309-12, 1320-3), *Estenebea* (1217-19), *Frixo* (1225-6), *Ifigenia táurica* (1232-3), *Télefo* (1271), *Helena* (1317-19), *Medea* (1382), *Polüido* (1477), *Erecteo* (1477). Esquilo: *Mirmidones* (992, 1264-5), *Coéforos* (1226-28), *Evocadores de almas* (1266-7), *Las sacerdotisas* (1273-4), *Agamenón* (1276, 1285-6, 1289), *La esfinge* (1287), *Memnón* (1291-2), *Las tracias* (1295), *Filoctetes* (1383), *Niobe* (1392), *Glauco de Potnias* (1403). (GIL; 2013, 92)

reforzarse— en el rol del cardenal. Al concluir la escenificación el Coro declara que la lección de la pieza es magnífica y fundamental para los tiempos que corren; el Coro se expide: “Brecht nos es necesario”.

Claudiel propone un breve fragmento (tercera jornada, escena décima) de *Le soulier de satin*. Apelando a su vez a la tradición griega, Claudiel solicita que los oficiantes de la escena sean masculinos: la escena será encarnada por Claudiel como Don Camilo, hombre de Mogador y señor de los árabes, y Ahmed en el rol de Prouhèze. Brecht, violando un tácito respeto, interrumpe por tres veces la escena, acalorando a Claudiel que llega a vituperarlo llamándolo, sin ambages, “comunista de mierda”⁶³³. La pelea —acaso al igual que la permanente acechanza física en el *proagón* entre Esquilo y Eurípides en *Ramas*— llega a las manos. Luego de separarlos, el Coro declara que la lección del arrepentimiento es magnífica y esencial para el consentimiento que necesita nuestro tiempo; el Coro se expide: “este mundo también precisa poetas como Claudiel”⁶³⁴.

Las diferencias más notables entre el *agón* aristofánico y el *agón* de *Citrouilles* se establecen en la desaparición de la famosa escena del pesaje de los versos⁶³⁵ (vv. 1365-

⁶³³ “Es cierto que Brecht era un guardián sagaz, ambivalente, de la ‘moralidad’ comunista. Pero el secreto de sus dramas habría que buscarlo en su idea del teatro en cuanto instrumento de moralización” (p. 188), véase “La muerte de la tragedia”, en SONTAG, S. (2005): *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, pp. 180-189.

⁶³⁴ Véase el artículo de Pierre BRUNEL “Le dialogue interrompu” de interés en torno a una visión de la historia del mundo en clave cristiana, pero también griega, en AA. VV. (1981) *Claudiel, lecteur de la Bible*. Paris, *La Revue des Lettres Modernes*, pp. 31-50. Brunel sostiene: “Sous le regard du Christ Claudiel écoute, au fil de l’histoire le dialogue entre Est et Ouest. Ce dialogue naît de la contradiction entre la chute de Lucifer, qui a inauguré le temps et dure autant que lui, et la montée à Dieu *in excelsis* (Mil., 22; XXVI, 22). Il conduira au triomphe de l’Éternité. Claudiel suggère quelque part que la dialectique de l’histoire du monde reproduit toujours la succession de la strophe, de la antistrophe et de la catastrophe (19; 19). p. 44.

⁶³⁵ “En la disputa entre Eurípides y Esquilo, en *Las Ramas*, se debate un tema tras otro: el estilo general, la influencia moral, los prólogos, los poemas, todo desfila a través del diálogo; y no hay decisión final en la pugna, tan iguales son en méritos ambos adversarios. Entonces, finalmente, se resuelve pesar los versos de ambos en la balanza, y cuando se llega a esto, Esquilo gana todas las veces fácilmente. Cuando un erudito griego de hoy se pregunta por qué le parece Esquilo, por algún motivo, más grande que otros poetas, la razón que surge en

1413), la ausencia de la “pregunta determinante” (BAYILTMIS; 2011, 221) en torno a la compleja y polémica figura de Alcibíades en la que ambos tragediógrafos se niegan a preferir el interés individual sobre el interés social y mancomunado, y la resolución final.

Ante la declaración del “cierre de la prueba” por parte del corifeo, éste solicita realizar la votación. A petición de que alcen sus manos quienes consideren que Claudel debe permanecer en el trono, la mitad exacta se manifiesta a favor. Luego, a petición de que la alcen para que Brecht reemplace en el trono a Claudel, el mismo número de manos se levantan⁶³⁶. En ambos casos, Ahmed se abstuvo y por lo tanto es nominado por el corifeo para desempatar la cuestión. Ambos contendientes dirigen una suerte de proclamas de persuasión para definir el voto a su favor por parte de Ahmed: Brecht apela a recordar el horror y el mal que los católicos integristas y la derecha recalcitrada han infligido sobre los proletarios y los sin patria como él, y Claudel, por su parte, apela a que Ahmed se reconozca en un destino colectivo que se funda en Dios. Ahmed rechaza ambas “engañosas persuasiones” respondiendo que no es ni apátrida — allí donde se encuentra está su verdadera patria— ni tampoco demuestra su adherencia a ninguna singularidad divina.

Ante el asombro del Coro por no poder desempatar, Ahmed argumenta en favor tanto de Claudel como de Brecht entendidos como genios que han puesto en circulación, “sobre el espacio siempre estrecho de la escena”, una advertencia y un desgarró que a todos compete. Ahmed —acaso urgido por manifestarse en términos personales— considera que Brecht tendría más las de ganar que Claudel, pero “el

seguida es, en mi opinión, la impresionante majestad de su lenguaje. Parece en verdad, ‘una magna expresión de los dioses primitivos’ (MURRAY; 1954, 155-156).

⁶³⁶ Encontramos similitudes con este diseño dramático en *Euménides* de Esquilo, donde un empate de jueces se resuelve con el desempate de Atenea.

teatro no hace distinción de personas”⁶³⁷. Ahmed propone así un *reparto* más justo que transforme la violencia del mundo colocándolos por igual para el “ojo universal del teatro”. Si, en *Ranas*, Dioniso no decide entre Esquilo y Eurípides y hasta podemos decir que propone un empate que, por acción de Plutón, lo obliga a recuperar su rol de juez y decidir políticamente la salvación y *παρουσία* de Esquilo, como solución para apaciguar los males actuales y representar así de manera más armónica a una época feroz y fecunda como el siglo XX, Ahmed propondrá la constitución de un triunvirato en cuyo trono habrá tres lugares, acaso en este orden: Brecht, Claudel y Pirandello. Del igual modo, según Thiercy, la jerarquía trágica que establece el final de *Ranas* comprende a Esquilo, Sófocles y en tercer lugar a Eurípides (THIERCY; 1986, 177). Si Aristófanes se muestra como un nostálgico conservador reaccionario en el contra-homenaje que le hace a Eurípides y en la salvación de Esquilo, Badiou emplaza —a modo de final comediográfico de esta “contienda dramática”— una “trinidad” secular de autores teatrales que, en su conjunto, dominan las corrientes más abarcadoras de las poéticas esenciales al arte teatral del siglo XX.

Brecht reacciona con cierto “matonismo”, acusando a Ahmed de una resolución propia de la politiquería conformista, cuya respuesta podría ser entonces aliarse a Pirandello para “barrer con Claudel”. Claudel da muestras, sólo al principio, de una consecuente resignación cristiana⁶³⁸, pero rápidamente su posición se

⁶³⁷ Son más que reconocibles en esta frase el eco evangélico de *Romanos* 2:11.

⁶³⁸ Sobre los usos de la imagería cristiana que embebe toda la obra claudeliana y de qué manera esta obra “retoma” en clave cristiana la religiosidad esquilea, véase el artículo “La jubilation de Claudel”, en SIMON, P-H. (1957) *La littérature du péché et de la grâce. Essai sur la constitution d'une littérature chrétienne depuis 1880*. Paris Fayard, pp. 60-66. “Il serait facile de montrer que le caractère éminemment chrétien de l'œuvre de Claudel gouverne son style même. Si, dans son lyrisme, le sublime côtoie le familier, c'est que tout en Dieu se réconcilie et se justifie; et l'optimisme —comme il est arrivé dans l'art baroque— s'y traduit souvent par l'abus du mouvement, la surcharge ornementale, la prolifération indéfinie des formes. Son Symbolisme est lourd de matière et de couleurs, puisqu'il part de la coexistence reconnue de l'être pensant qui se réjouit de savoir qu'il est avec les choses qui sont; mais il dépasse constamment l'ordre des sensations par une lecture en filigrane de la parole de Dieu. Sa

“desconfigura” al sostener que también prevee aliarse a Pirandello para derribar a Brecht ayudado, principalmente, por la voluntad divina.

La obra y su propósito vuelven a su punto de partida a requisitoria de una Mme. Pompestan desconcertada, a quien Ahmed convence de que la única solución salvadora es *amar al teatro*; la conservadora ministra, a través de esta catábasis, parece haber aprendido a comprender a punto tal de proponer dedicarse a la actuación, si Chirac la echase.

Establecido el empate y propuesto el triunvirato teatral, la obra concluye: por un lado, con la *anagnórisis* que clausura el enigma en torno de Scapin: al preguntarle Ahmed a Brecht dónde puede encontrar en ese infierno el astuto *valet* de Molière, recibe por respuesta: “¡Tú eres Scapin!”; por otro, el Coro —cuya tirada da fin a la pieza— se dirige a los espectadores en una lírica proclama para que activen sus reclamos en el nuevo siglo que empieza exigiendo un teatro “ a la altura de los tiempos que corren” y hecho no sólo para quienes van al teatro sino también para aquellos que aún no lo conocen, obsesión capital de Badiou sobre los valores cívicos y políticos que el teatro debe operar en la sociedad, especialmente en aquellos que *nunca* han ido al teatro.

dramaturgie enfin rompt délibérément avec la tragédie psychologique et individualiste des Classiques pour rejoindre tantôt, en la christianisant, la ligne du drame métaphysique eschyléen, tantôt celle du drame mystique du Moyen Âge, dans tous les cas un type de tragédie où les héros sont moins des caractères que des symboles, animés et déchirés par de grandes forces surnaturelles, Providence, Grâce, Esprit des Ténébres, mérites et prières des Saints.”, p. 65.

Conclusiones

El propósito original de nuestra investigación fue problematizar la cuarta pieza del denominado “ciclo de Ahmed”, *Citrouilles* (1996), del filósofo, novelista y dramaturgo francés Alain Badiou (Rabat, 1937), como una “adaptación” actualizada de *Ranas* (405 a.C.) de Aristófanes (Atenas, 444 a.C.- 385 a.C.), donde “leer”, a la luz de la contemporaneidad, categorías ya presentes en términos amplios en la comedia griega: metateatro, reescritura y traducción. En el capítulo primero, luego de periodizar en contraste ambas obras, hemos intentado compendiar el sistema filosófico de Badiou con el fin de colocar su teatro y su producción artística —mundo del arte/mundo del poema— como un modo elocuente de la presencia de la multiplicidad de las verdades. Por su parte, si la presente tesis consistió en un trabajo comparativo, fue imperioso plantear las impugnaciones del propio Badiou a esa metodología literaria para así permitirnos entender la práctica comparatística —y su “quand même”— como un modo de validar qué tipo de verdad universal para Badiou puede ponerse de manifiesto en textos y en dramaturgos distantes en tiempo y contexto. En el capítulo segundo, con mayor especificidad, hemos desarrollado la singularidad de la práctica dramática de Badiou y su reflexión teórica reconociendo en sus postulados y praxis en un contexto más amplio de cruce entre teatro y filosofía, de tradición por cierto ancestral —ya incipiente en los Diálogos platónicos— y con anclajes en el teatro francés de la primera mitad del siglo XX. Si Claudel y Brecht serán los nuevos Esquilo y Eurípides de *Ranas*, en las figuras y en el diálogo permanente de la obra badiouiana con Mallarmé y con Beckett hemos podido reconocer el rol fundamental del poeta y su compromiso con la *polis*. En el capítulo tercero hemos abordado problemas comediográficos presentes tanto en la Comedia Antigua como en la “risa nueva” con el fin de reconocer la valencia y relegitimación de la comedia por parte de Badiou como una necesidad imperiosa de mayor

reflexión crítica —*vis comica* de por medio— sobre nuestros tiempos oscuros. Aristófanes se erige así, para Badiou, en modelo impar donde reescribir modos de repensar lo cómico en términos míticos, políticos y sociales. En los capítulos cuarto y quinto hemos concentrado el análisis contrastivo de ambas piezas motivo de esta tesis. En el capítulo cuarto hemos trabajado con aspectos nucleares de ambas comedias, reconociendo el nuevo tratamiento dado por Badiou al problema de la parábasis —o “falsa parábasis”, como la hemos llamado—, al problema de Dioniso/Ahmed como *personaje diagonal* en la terminología de Badiou, a las diferencias y similitudes en las funciones del Coro, y al uso de Molière y su personaje de Scapin como un eslabón “necesario” entre Aristófanes y Badiou. En el capítulo quinto, hemos realizado el parangón entre los modelos cómico-dramáticos de Claudel y Brecht, a partir de las figuras caricaturescas de Esquilo y Eurípides en la pieza aristofánica, y analizado de qué modo Badiou reescribe con esos dos autores para él capitales del siglo XX la adaptación de *Ranas*, sin dejar de lado un tercer espacio ocupado por Pirandello, de importancia sustancial, para volver “al cuadrado” el juego metateatral y disparador de la *Komodidaskalia*. En el último apartado hemos reconocido de qué forma el mítico *agón* aristofánico que da inicio al ejercicio de la crítica literaria en Occidente —junta la *Poética* de Aristóteles y los postulados de Platón en su *República*— es reescrito y actualizado por Badiou a los fines de volver la forma comedia un modo ejemplar de interpretación de temas contemporáneos que exceden el marco de lo meramente literario para volverse sin más una cuestión político-filosófica. Badiou coloca en el punto más alto de su proyecto de reescritura a *Ranas* de Aristófanes al entender que ese texto le permite dar materialidad a su idea de actualizar la forma comedia para así develar, a través de ella, el entramado complejo y contradictorio de las relaciones entre Teatro y Estado.

Como texto instrumental, esta tesis incluye una versión al español de *Citrouilles* titulada *Calabazas* que, hasta donde conocemos, es la primera traducción de una pieza del teatro de Badiou en lengua castellana.-

Traducción

Las calabazas, de Alain Badiou

Personajes

Ahmed⁶³⁹, obrero argelino de alrededor de treinta años.

Madame Pompestan, ministro de Cultura.

El reemplazo⁶⁴⁰ de Ahmed.

Rhubarbe, animador cultural y portero del Infierno del teatro.

El coro de obreros del teatro.

Sarah Bernhardt, guía del Infierno.

El coro de las Calabazas de la Cultura (tres actrices como mínimo).

El alto parlante.

El demonio de Ahmed.

La *Mucamita*.

El coro de gigante(s) de la montaña (un número par de intérpretes, compuesto al menos por tres actrices).

El Corifeo del coro de los gigante(s). Actriz.

Bertold Brecht.

⁶³⁹ Ahmed es el protagonista de la tetralogía de Alain Badiou conformada por *Ahmed le subtil* de 1994, *Ahmed Philosophe* y *Ahmed se fâche* de 1995 y *Les citrouilles* de 1996.

⁶⁴⁰ *La doublure*, en francés. En la jerga teatral argentina la palabra usual es *reemplazo*, pero debemos aclarar que dicho término pierde la connotación de doble que está en el *étimo* de la voz francesa y en la palabra *doble* en español, más usual para referirse a roles cinematográficos. (N. del T.)

Paul Claudel.

Acto 1 Escena 1

Ahmed, el reemplazo de Ahmed, madame Pompestan.

En una localidad suburbana, en Sarges-les-Corneilles. Entran en escena el reemplazo de Ahmed, llevando a Ahmed sobre sus espaldas, y madame Pompestan, que mira a derecha e izquierda, visiblemente desconcertada e inquieta.

AHMED. ¡Llegamos! Veamos, ya es hora de reconocer el sublime objetivo de nuestra peregrinación. ¡Sarges-les-Corneilles! Desembocadura suburbana de las entrañas del Infierno...

MADAME POMPESTAN. Mi querido Ahmed, esto es interminable: debí haberle dicho a mi chofer que viniera a esperarnos.

AHMED. Imposible, madame Pompestan, imposible. El Infierno es una ciudad peatonal y ecológica.

EL REEMPLAZO. Yo conozco bien a los que no se mueven por sus pies. ¡Vaya si conozco a los que se mueven con los pies de otros! Infierno y Paraíso. No vaya a ser que les salgan callos y durezas en las propias plantas.

AHMED. Cierra la boca, reemplazo. No te desvíes de nuestra misión artística con sombrías y fétidas historias de pies.

EL REEMPLAZO. En fin. A mí se me había contratado para grandes roles. ¡Y yo los merecía! Tuve que pasar pruebas. Y acepté, con toda la nobleza que tiene el teatro, en reemplazar al ciudadano al que acompaño, que es titular del rol de Ahmed. Al principio, le daban resfríos, gripes, eczemas, herpes purulentos y hasta una alergia facial que le afectaba la máscara. ¡Fue una muy buena oportunidad para mí, esa alergia! Le agarraba por lo menos una vez por semestre. Y entonces, ¡yo brillaba! Ascendía al firmamento destinado sólo a los grandes. Pero poco a poco, como si él hubiera dejado de ser de carne y hueso, ese Ahmed, titular del demonio, se iba volviendo infatigable, incorruptible y eterno bajo la materia lustrosa de su máscara. Con una supuesta salud de hierro, ya no faltaba a ninguna función. Ahí fue cuando yo, su miserable reemplazo, no tuve más nada que hacer. Fui arrojado lejos de las luminarias del teatro. Y fui inscripto finalmente en la legión de los desocupados, ya que un reemplazo que no sustituye nunca a nadie es un fardo presupuestario, aun para la Comedia Municipal.⁶⁴¹ Para sobrevivir, tuve que volverme el empleado doméstico del actor titular. ¡Sirviente de un Ahmed! ¡Qué triste destino! No hay nada más bajo. Y así llegamos a esta expedición dudosa. (*Al público, como en secreto*) Él pretende descender a los Infiernos por el bien del teatro francés. ¡Pero no es más que una broma! ¡Pura jactancia! Su verdadero fin es encontrar a Scapin⁶⁴². ¡Su verdadero maestro, su ídolo! ¡Scapin! Ahmed quiere ver a Scapin cara a cara. Todo eso va a acabar en una pirámide humana: yo, el reemplazo, llevando a Ahmed sobre mis espaldas, y Ahmed trasportando el espectro de Scapin. (*A los otros*) ¡Qué viajecito! ¡Qué fatiga! Siento el vientre más flojo que un elástico usado.

⁶⁴¹ *La Comédie de Reims*, en el original. Esta obra fue estrenada por la Comedia Municipal de la ciudad francesa de Reims, quien la encargó y la estrenó el 19 de marzo de 1996. (N. del T.).

⁶⁴² Scapin es el personaje protagonista de *Los enredos de Scapin* (*Les Fourberies de Scapin*), comedia de Molière estrenada en el Teatro del Palacio Real el 24 de mayo de 1671. Después de haber compuesto obras más inquietantes y ambiciosas, Molière vuelve al humorismo con una obra fuertemente influida por la *Commedia dell'Arte* italiana. Scapin es un criado que encarna al *genio del engaño*. Molière, que no dudó en plagiar alegremente textos de Routrou y de Cyrano de Bergerac, elaboró -a través del prototipo del pillo y del enredo inverosímil- un compendio de bufonerías, trucos y astucias humorísticas de acción trepidante donde se destaca, de manera notoria, la creación de un prototipo esencial del género: el carácter endiablado de Scapin. Según cálculos de Sylvie Chevelley, de 1671 a 1995 la obra fue representada 1289 veces. (Véase el capítulo 30 de *Los enredos de Scapin*, en Georges Bordonove, *Molière*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2006, pp. 427-434). (N. del T.)

MADAME POMPESTAN. Yo también estoy harta. Eduardo, mi marido, ya lo decía: el Infierno está ante nuestras propias narices. Se equivocaba, se equivocaba.

EL REEMPLAZO. ¿Podría explícita y parsimoniosamente cagarme en escena?

MADAME POMPESTAN. (*horrorizada*) ¡Oh! ¡*Monsieur* Ahmed! Dígale a su montura que se comporte como es debido. Yo soy ministro del gobierno de Francia. Ministro de Cultura, estoy por encima del mercado. Es la Cultura, sin dudas, la que pone a los ciudadanos y ciudadanas al abrigo de los excrementos. Y además, ¿qué es todo este ambiente siniestro? ¿Qué es lo que veo?

AHMED. Ya se lo advertí, hemos llegado a Sarges-les-Corneilles, señora ministro. Es justamente aquí donde se abre el sombrío orificio, el túnel que conduce al Infierno del teatro. ¿Entendiste o no entendiste, querido reemplazo? Madame Pompestan, nuestra ministra, no quiere que te cagues en la cultura.

EL REEMPLAZO. En todas las buenas farsas de otros tiempos, siempre el pobre diablo que yo encarno tenía al menos la satisfacción de cagarse en las autoridades.

MADAME POMPESTAN. ¡Si ese es el tipo de teatro desagradable que usted me incita a buscar en los Infiernos, *monsieur* Ahmed, ya podemos hacer las valijas! Mi ministerio no subvencionará jamás la escatología. Hay una crisis del teatro, eso se entiende. Pero yo no dejaré a nadie que diga que madame Pompestan ha profundizado aún más la crisis agregando mierda a la mierda.

AHMED. ¡Oh! ¡Madame Pompestan! Nuestra misión es consultar a los Infiernos con el fin de que nos enseñen los caminos del teatro moderno, Paul Claudel⁶⁴³ y Bertold Brecht⁶⁴⁴. ¡Y Brecht y Claudel no son ninguna mierda!

MADAME POMPESTAN. ¡Es lo que espero! La cosa es seria, *monsieur* Ahmed. Se trata del presupuesto del Estado. Se trata de la reducción de los déficits públicos. Se trata de la solidez misma de nuestra moneda. Los mercados financieros nos acechan. Los mercados financieros son los gendarmes de nuestras virtudes presupuestarias. Los actores, las obras de teatro, las pequeñas salidas culturales de los sábados a la noche, deben ser confrontados sin más con los humores de la Bolsa y los mercados financieros sutiles que pueden hacer, en un golpe, estirar nuestra moneda, ese adhesivo siempre arañado por el gato de la confianza perdida. El teatro debe comprender que, en una economía mundializada, todo tiene un precio, y que toda debilidad se paga a un precio muy alto.

AHMED. ¡Señora ministro! Usted misma me nombró su consejero secreto, yo, el Árabe enmascarado, que conozco desde el fondo de los tiempos el teatro inmortal. Y desde el fondo mismo de los tiempos vemos que el teatro está ligado a la idea que el Estado se hace de sí mismo. Los créditos deben desprenderse de la idea, y no la idea de los créditos. Vamos a preguntarles a Brecht y a Claudel para que nos den sus ideas de lo que el teatro le debe a su público. Se trata de pensar el teatro como si fuera un lugar, en el centro de las ciudades, donde el Estado admite que la multitud venga a aplaudir o a silbar el efímero sueño de su propia grandeza. No le vamos a pedir a Brecht y a Claudel que nos escriban un poema sobre los flujos financieros y el descenso de las tasas de interés. ¡Nada más incómodo que escribir, por otra parte, ese género de poema!

⁶⁴³ Paul Claudel (1868-1955): ensayista, poeta y dramaturgo francés. Fue el representante más destacado del catolicismo francés en las letras modernas. Su obra es un cruce entre el simbolismo y el realismo a través de una honda preocupación religiosa que supo ensamblar el pensamiento ortodoxo con la modernidad. (N. del T.)

⁶⁴⁴ Bertold Brecht (1898-1956): dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX. Fue el creador del llamado teatro épico. (N. del T.)

MADAME POMPESTAN. No olvide que usted es un consejero secreto. Insisto: ¡secreto! ¡Nada de vaguedades y nada de declaraciones estruendosas! Todavía no entiendo bien por qué le habré hecho caso. Pero pensé que no se iba a enredar tanto en la lógica monetaria. Aunque reconozco que esas historias de sueños y grandezas públicas no le vienen mal a mi discurso, y le agradezco sinceramente que me haya dado esa cantinela, más que apropiada, la voy a usar cuando tenga que hablar por televisión. Pero cuando se trata de una cuestión de caja, la historia es otra.

EL REEMPLAZO. ¿Podría al menos mandarme una buena meada sobre la primera fila de espectadores?

MADAME POMPESTAN. ¡*Monsieur* Ahmed! Le ruego haga callar a éste, su animalito, o me vuelvo al ministerio. ¡No dudaría en volverme en *metro*! Ya estoy corriendo riesgos inauditos viniendo con ustedes, sin guardaespaldas, y por este camino negro. Y no estoy acá precisamente para soportar las injurias de un mero reemplazo.

AHMED. ¿La escuchaste bien? La ministra no quiere que mees.

EL REEMPLAZO. ¡Yo quisiera que me aprovechen! De lo contrario, ¿cuál es mi ganancia? ¿Tener que llevar sobre mis espaldas al Ahmed titular, sin poder ni siquiera hacer reír a la gente a la manera antigua, ni aliviar de paso mis maltrechos esfínteres?

AHMED. La hora es aciaga, reemplazo. El nuevo gobierno de Francia ha decretado la movilización general contra la miseria cultural. Ahmed, voluntario argelino, se colocó en el primer rango, tan sólo un paso detrás de nuestra ministra, con el fin de llevar adelante esta noble causa. Tus esfínteres están bastante lejos de nuestras preocupaciones artísticas. ¿Qué van a decir Brecht y Claudel si no haces más que cagarte y mear por todos lados?

MADAME POMPESTAN. Sobre todo Paul Claudel. Él sí que era un hombre distinguido. Me dijeron que iba a misa.

AHMED. ¡Y no iba sólo una vez, a veces hasta dos veces por día! Él escribió:

“La acción de gracias quita a un lado la piedra de mi corazón.

¡Que crezca yo junto al hijo de Dios, como la viña y el olivar!”⁶⁴⁵.

MADAME POMPESTAN. ¡Así es, Ahmed! ¡Y no se desviaba ni un paso de su camino, el señor Claudel!

EL REEMPLAZO. En cambio Brecht, ése sí que no era ningún mojigato. Entendía muy bien las viejas chanzas de los reemplazos y de los oprimidos como yo, ese tal señor Brecht. ¡Madame Pompestan! ¿Usted conoce la *Balada de la castidad*? Avanza a trancos, la melodía es mala, pero Bertoldo sí que entendía, escuche esto:

(El reemplazo canta, un poco como si fuera el rebuzno de un asno)

“Él solía ir de putas

Que le enseñaban a acabar y a

Aprender cómo hacer

Para que el chorro sea largo.

Ella encontró a un tipo musculoso

Que sin pudor andaba en bolas

Y que, en un cuartito de hora,

⁶⁴⁵ *La Jeune Fille Violaine*. (1892)

*Le daba una felpuada*⁶⁴⁶.

MADAME POMPESTAN. ¡Me lo habían dicho! ¡Me lo habían advertido! Brecht es el marxismo, es el pasado. Es anterior a la caída del muro de Berlín. Es antes del hundimiento de la sanguinaria utopía comunista. Si además le agregamos estas cochinas, yo no desearía encontrarme con ese señor.

AHMED. ¡Insolente reemplazo! ¿Por qué modificaste el texto? Él cambió el texto de Brecht, madame, créame. Brecht fue siempre un hombre responsable, serio, distanciado y didáctico. Hasta llegó a escribir una vida de Confucio. Con eso le digo todo.

MADAME POMPESTAN. Si Marx está *demodé*, mi querido Ahmed, imagínese Confucio... ¿de qué progreso me habla?

EL REEMPLAZO. (*dejando caer a Ahmed*) Yo no lo transporto más. Siento mi espalda como un culo aplastado.

AHMED. (*poniéndose de pie y dándole palazos al reemplazo*) ¡Cerdo! ¡Especimen de Árabe! ¡Yo te voy a enseñar a comportarte frente a una ministra de Cultura! ¡Pedazo de imbécil! ¡Primitivo! ¡Bicho asqueroso!

EL REEMPLAZO. (*a tierra y gimiendo*)

¡Miren cómo desciendo! Estoy siendo

Masacrado. ¡Y sin nada en las manos!

¡Y desarmado, y sin manos, no soy nada!

Escuchen cantar al bastío.

⁶⁴⁶ Cita modificada. *El boda de los pequeños burgueses*.(1929)

¿Quién me vendrá a salvar

*Antes de que llegue la noche?*⁶⁴⁷

MADAME POMPESTAN. Pero, ¿qué es lo que canta?

AHMED. Bertold Brecht, *Nada obtendrás de nada*, canto final.

MADAME POMPESTAN. ¡*Nada obtendrás de nada!* ¡Es bastante desilusionante ese título para un ministro! Mi tiempo es precioso, Ahmed. Ni me haga recordar el momento en que decidí seguirlo hasta este lugar atroz...

AHMED. Tiene usted razón. ¡Usted nos recuerda el deber cultural y republicano! ¡Adelante! ¡Salvemos el teatro! ¡Yo marcharé al frente y combatiré! ¡Haré trizas al enemigo bajo mis pies! ¡Le quebraré los huesos a la resistencia de los frívolos como si fueran madera muerta!⁶⁴⁸

MADAME POMPESTAN. ¡Oh, oh! Y todo esto en este suburbio miserable ¡La verdad es que estoy nerviosa!

EL REEMPLAZO. Es un golpe de efecto “à la Claudel”. *Tête d’or*, segunda versión. Debí haberme especializado en Claudel, ciertamente. Es muy adecuado, ¡pronunciar sus versos es un desafío vocal enorme y liberador! ¡Lástima que uno se arriesga a tener que vérselas con un ciudadano enmascarado que le rompe a uno la crisma con el primer palo que tiene a mano!

⁶⁴⁷ Cita modificada *Nada obtendrás de nada*.

⁶⁴⁸ *Tête d’or*. (1890)

AHMED. (*dándole un palazo al reemplazo*) No hay nada de Claudel acá. Pongámonos en acción.

MADAME POMPESTAN. En acción, eso, en acción... La acción es generalmente muy peligrosa para un ministro. Pero yo tengo el temperamento, tengo la voluntad y una energía ministerial para repartir a brazo partido. ¿Pero vale la pena invertir toda esa energía en la acción? Seamos sutiles, *monsieur* Ahmed.

EL REEMPLAZO. (*frotándose la espalda*) ¡Sutil como el golpe de una estaca, sutil como el pico de una manguera, sutil como un paraguas que perdió sus varillas!

AHMED. (*amenazando al reemplazo*) Silencio. Ahmed será subprefecto y la señora ministra será quien desarrolle la teoría supra dialéctica de la acción.

MADAME POMPESTAN. ¿No sería más hábil utilizar todo mi vigor de mujer moderna en una majestuosa inacción? Accionar es tramposo. En el curso de mi ya larga y fulgurante carrera en la política, destaco una cosa muy importante. Los que están descontentos de una acción son infinitamente más numerosos que los que están contentos. Y aquellos que están satisfechos con la inacción son en general la mayoría. Hablar de reformas y no hacer ninguna, he aquí la medida de un hombre.

AHMED. ¡Y de una mujer! Hubo en otros tiempos un inolvidable presidente del Consejo que nos dejó una frase magnífica, totalmente acorde con lo que usted dijo: “*La inmovilidad está en marcha, nada ni nadie podrá detenerla*”.

MADAME POMPESTAN (*extasiada*) “*La inmovilidad está en marcha, nada ni nadie podrá detenerla*”. Incorporo esa frase y la tengo de reserva. Haré con ella mis próximos afiches electorales. ¡Un inmovilismo enérgico, vigoroso, lleno de empuje y reformas! ¡Gracias, *monsieur* Ahmed!

AHMED. De nada, madame Pompestan, de nada. Pero no se olvide que usted debe hablar de las dificultades del teatro, de las reformas del teatro.

MADAME POMPESTAN. Eso es verdad. Si hay una crisis, es necesario que yo proponga un inmenso plan de reformas. ¿Podría, usted, acá mismo, al pie de este muro, explicarme en qué consiste esta crisis?

AHMED. *(acercándose al proscenio como si empezara a cantar un aria de ópera. Todo lo que sigue está designado en el espacio por un Ahmed muy móvil. El mismo debe figurar la colina, los árboles... Su cuerpo debe devenir el cuerpo mismo del teatro)* Imagínese una gran colina mientras cae el sol, una colina dulce y lanuda como la joroba de un dromedario. Sobre el flanco de esta colina, exactamente alineados, de abajo hacia arriba, hay cinco árboles. Su alineamiento y su talla están tan bien calculados que el observador situado en la planicie no ve más que a uno, al primero. Los otros cuatro, sucesivamente más pequeños, están ocultos por el luminoso follaje del gran árbol pluricentenario situado casi al pie del dromedario. Ese árbol es el de los grandes poemas teatrales, los grandes poemas que representan todo un siglo, o un gran momento de cada uno de esos siglos, son aquellos poemas que han sabido llevar sobre sí su propio tiempo y que a través de las fuentes de su escritura y de sus personajes han alcanzado la cima de la eternidad. Detrás de ese primer árbol está, aún lleno de hojas, el árbol del público, el árbol de todas esas gentes que, venidos de todos lados, yendo al teatro o aun no yendo, son, a la vez, la fuente viviente y el propósito final de esos grandes poemas dramáticos. Pero más atrás aún está el árbol de los artistas de teatro; aquellos que, a veces nombrados como “puestistas”, saben cambiar los signos silentes del poema en esa cosa que se enciende y se apaga, esa cosa artesanal y frágil, que se llama representación; y que se hace con gente, con decorado, con las luces, con los trajes; los trabajadores de la escena, con sus herramientas, con sus telas, con su vasta administración; y, por supuesto, los actores, porque, como estrellas fugaces en una noche de verano, ellos sí saben transmitir al público el valor del instante y el relámpago de una idea que sostienen sólo con sus cuerpos. Aún más atrás, mucho más pequeño, pero con un gran tronco negro retorcido y de raíces profundas que se pierden bajo la colina, está el árbol de los financistas y de los socios capitalistas de fondos para el teatro, los despachos de Estado, los funcionarios de la cultura, los

productores, los agentes y los auditores, los puntillosos del presupuesto y los rapaces de la inversión rentable. Y muy al final, haciendo rechinar sus pequeñas y alargadas hojas de un verde más bien barnizado, está el árbol de la crítica, indispensable y escaso, enclenque y brillante, impávido y versátil. ¿Lo ve, señora?

MADAME POMPESTAN. Lo veo. Pero, ¿adónde nos conduce toda esta botánica?

AHMED. Normalmente, el observador situado al pie de la colina, con los cinco árboles exactamente alineados, no percibe más que el árbol de los poemas, inmenso, ramificado, y, a través del cual, el observador reconoce el ruido de su propia época. Pero imaginemos que este árbol está enfermo, o peor aún, que ha sido abatido. Imaginemos que los cuatro árboles que tiene detrás lo han asfixiado por una sombra demasiado densa. Imaginemos, en suma, que los grandes poemas dramáticos ya no están a la altura de lo que la época exige. Entonces, el observador no ve más que el segundo de los árboles, el del público. ¡Hete aquí que el observador se maravilla! ¡Y encuentra además que el árbol no es tan grande como se suponía que era! Se pone, entonces, a contarle las ramas y las hojas, hace la estadística del público, y concluye por decirse que no es gran cosa, ya que el teatro debería ser algo más intenso y nutricional, debería ser un terreno abonado pero sin mayores refinamientos, debería parecerse al cine, debería absorber a las multitudes por el efecto de producciones espectaculares y humanitarias, debería mostrar una sentida lamentación acerca del estado del mundo, debería exhibir decorados y apariciones excelsas con el fin de que se atraganten en un rincón todos los espectadores pagos. Solamente por el sólo hecho de numerarlos, de contarlos, despreciando así la atención vigilante y el ejercicio del pensamiento, el árbol del público, en lugar de fortificarse, se esclerosa y se enferma. El público de teatro es rebelde a las estadísticas. Y he aquí que el observador no ve más que el tercer árbol, el de los artistas del teatro. Y entonces se dice: ¡Es éste! Tomemos actores deslumbrantes y notorios, un viejo texto probado, un director ya consolidado, mezclémoslo todo, agitémoslo por un instante, y tendremos con qué pelear frente a los profesionales mejor pagos del entretenimiento universal. Pero, cosa extraña, los artistas de teatro, si no están profundamente reunidos al servicio de un gran pensamiento en común, si no logran reunirse más que para hacer adorno, si no se disponen a vérselas con los poemas de su propia época, seguramente declinan la

partida. Y se transforman, entonces, sin más, en una suerte de imitación acartonada de ellos mismos. El árbol parecerá centellear por un instante, pero en verdad se trata de la sustancia del moho, del verde grisáceo de un semblante ya añejo. El árbol de los artistas se pudre por dentro a causa de todo ese brillo superficial. Y entonces el observador no verá más que la madera oscura del árbol financiero. Y se dice entonces: tendremos que confiar, porque es el árbol de las virtudes de la economía de mercado. Regeneremos ese tronco espeso por la móvil financiación de los emprendedores interesados. ¡No les demos la mano a los burócratas! ¡Que todo sea para nosotros, que somos sus mecenas y sus aprovechadores! Desgraciadamente, el teatro no tiene ninguna especie de virtud, en lo que respecta a la circulación de capitales. El verdadero teatro es una operación material del pensamiento, y esta operación es siempre algo sin precio fijo, sin ganancias suficientes; para decirlo directamente, es algo gratuito. ¿Cómo confiar entonces en las exigencias del provecho liberal, si en esencia es gratuito?, ¿en qué consistirá entonces la costosa producción de un efecto gratuito? He aquí que a pesar de su nudoso y negro tronco, el árbol de las finanzas y de las instituciones se tumba y expone más bien sus raíces al aire libre y al sol seco de la colina. El observador no ve ahora más que al último de los árboles, ese árbol flaco y maligno de la crítica. Y de todas esas pequeñas hojas que le salen a diario, semanal o mensualmente, el árbol de la crítica constata con lucidez el desastre, y murmura para sí: el teatro murió, el teatro ha muerto. Por lo tanto, todo teatro verdadero tiene la obligación de mostrarnos la muerte del teatro. ¡Abajo la representación! ¡Abajo la energía del siglo! El teatro debe quemar de una vez por todas su madera muerta. ¿Me está siguiendo, madame?

MADAME POMPESTAN. ¿No exagera un poco? ¡Nuestro presupuesto no es tan miserable! ¡Y yo lo voy a defender con uñas y dientes!

EL REEMPLAZO. En todo caso, la madera del bastón de mi amo no está de ninguna manera muerta. ¡Puedo atestiguarlo!

AHMED. Hay que volver a plantar el árbol de los poemas, regenerar el árbol del público, ¡y disciplinar a los artistas de teatro! ¡Trabajo hercúleo! Es por eso que vamos

en busca de la escritura de aquellos que han dominado por sí solos el siglo teatral, Bertold Brecht y Paul Claudel. Es verdad que hubiéramos podido decir Luigi Pirandello y Samuel Beckett. O tal vez Sean O' Casey y Jean Genet. Pero el grueso tambor brechtiano de la revolución marxista junto con la trompeta claudeliana de la reacción católica, hará que resuene la fanfarria del siglo que levanta a los muertos. Envolvámonos, bajo los gritos penetrantes de la fanfarria brechto-claudeliana, con los pliegues mismos de la bandera del siglo, para llevar a buen término nuestra incipiente acción de plantadores, pero también de matarifes. Lo vuelvo a proclamar: ¡Pongámonos en acción! ¡Rhubarbe! ¡Muéstrate! ¡Muéstrate de una vez, maravilloso Rhubarbe, el de la barba florida!

Acto I Escena 2

Los mismos que están en escena, más Rhubarbe.

RHUBARBE. (*asomándose de una ventana*) ¡Mi querido Ahmed! ¡Tu voz parece la de un demagogo populista! Me despertaste. Estaba soñando...

AHMED. ¿Vos, soñando, Rhubarbe? ¡Cuéntame tus secretos! Seguramente podría sacar provecho de tus sueños, Rhubarbe.

MADAME POMPESTAN. ¿Quién es este barbudo tan simpático?

EL REEMPLAZO. ¡Rhubarbe! ¡Oh, oh! ¡Es Rhubarbe!

RHUBARBE. Me vuelvo a dormir.

Rhubarbe desaparece

EL REEMPLAZO Y AHMED (*dúo distribuido ad libitum*)

¡Rhubarbe! ¡Oh, oh, oh! ¡Rhubarbe!

A nadie importa si opinan, a nadie, a nadie,

No cuenta para nada,

A los que nada tienen, ni derechos los asisten.

A la cárcel, con ellos,

Si no tiene derechos, menos tendrán papeles.

Extranjeros.

¡Rhubarbe! ¡Oh, oh, oh! ¡Rhubarbe!

Si tienen opinión, que la expresen.

Libremente.

La libertad de expresión del que no tiene voz

Nos hace alzar la voz,

La opinión, hasta la opinión

Del que no piensa como uno,

Es lo que más vale.

La libertad de expresión libremente expresada,

Es más que compleja

Es cosa complicada.

¡Rhubarbe! ¡Oh, oh, oh! ¡Rhubarbe!

No se trata solo de gente

Ni de papeles ni de prisiones

Ni de extranjeros perseguidos

Ni de pueblos hostigados

¡Rhubarbe! ¡Oh, oh, oh! ¡Rhubarbe!

Más importante que la gente,

Que los papeles, que las prisiones,

Es la libertad de expresión

Sobre la gente, las prisiones y también los papeles.

¡No hay quien se ocupe de la libertad de la gente, Rhubarbe!

La libertad de expresión

Tan diversa, tan compleja,

Las opiniones, que tan libremente se tienen,

Sobre la libertad misma,

O sobre la no libertad,

De las gentes.

¡Rhubarbe! ¡Oh, oh, oh! ¡Rhubarbe!

*Cuando la opinión circula libremente, todo corre*⁶⁴⁹.

MADAME POMPESTAN. ¡Qué hombre valiente! Nuestro gobierno garantiza inflexiblemente la libertad de expresión. Es la condición para el mantenimiento del orden.

EL REEMPLAZO. Bertold Brecht, *Turandot*, sección quinta.

AHMED. ¡Muéstrate un poco, Rhubarbe! ¡Rhubarbe! ¡Cuéntanos tus sueños!

RHUBARBE. (*asomándose por la ventana*) ¡Basta de gritar como un orador totalitario! Yo soñaba con la victoria definitiva de los derechos del hombre sobre nuestra aldea planetaria con el fin de reconciliarse con los equilibrios naturales, y que las mujeres sean iguales a los hombres, y que sus diferencias sean respetadas, y que las razas se mezclen en lo multicultural. Ya vuelvo.

Desaparece.

EL REEMPLAZO. Una pesadilla. La pesadilla de Rhubarbe. En el mundo perfecto que él sueña no se podría ni mear contra un árbol. Y yo mearía contra todos, aunque me apunte un gendarme. Primera contravención: degradación del patrimonio forestal. Segunda contravención: riesgo de polución de las fuentes naturales: arroyos, costas y ríos contaminados con mis gérmenes y bacterias tanto urinarias como genitales. Tercera contravención: opresión sexual masculina. Mear parado es un privilegio masculino abolido por la ley. Cuarta contravención: toda actividad privada hecha pública es un atentado a la vida privada del público. ¡Mejor metámonos en el bendito agujero del Infierno, reemplazo!

⁶⁴⁹ Cita totalmente modificada de *Turandot o el Congreso de los blanqueadores* de Bertold Brecht.

MADAME POMPESTAN. ¡Señor Ahmed! Los tiempos ministeriales son preciosos. ¡Póngale coto al palabrerío de su montura!

AHMED. ¡A vuestras órdenes! “¡Teatro, te pertenezco! ¡Me arrepiento de haber quebrado los lazos que nos unen! ¡Teatro, te pertenezco! ¡Teatro, hacia ti voy!”⁶⁵⁰.

MADAME POMPESTAN. ¡Dios mío! ¡A éste también se le dio por proferir!

EL REEMPLAZO. ¡Claudel! ¡De nuevo Claudel! ¡Siempre Claudel! *El zapato de raso*, primera jornada, escena 12. Mi maestro y rol titular demuestra ser un claudeliano de los mejores.

AHMED. ¡Rhubarbe! ¡Rhubarbe! ¡Te necesito! ¡Por los derechos humanitarios de la Cultura! ¡A favor de la secularización cultural del teatro!

RHUBARBE. (*asomándose una vez más por la ventana*) ¡Eso es interesante! Pero, en concreto, ¿qué es lo que quieres?

AHMED. Estás al tanto de que tenemos un nuevo ministro de Cultura.

RHUBARBE. ¡Una ministra, Ahmed, una ministra! ¡Madame Pompestan! ¡Ella es de derecha y yo soy de izquierda! Pero la Cultura es siempre la parte izquierda de la derecha. Por eso, si madame Pompestan está a la derecha, ella logrará que la derecha tenga una política cultural de izquierda. Ya hemos visto varias veces a la izquierda, por sus propias torpezas, hacer una desastrosa política de derecha.

⁶⁵⁰ Cita modificada. *El zapato de raso*.

AHMED. Yo te sigo, Rhubarbe, te copio. Entonces vale más una derecha que gira a la izquierda que una izquierda demasiado zurda.

RHUBARBE. Cuando la izquierda es torpe, siempre gana las elecciones una derecha no demasiado zurda.

AHMED. ¡Trato de seguirte, Rhubarbe, te copio! Entonces es mejor una derecha medio zurda, que una izquierda incapaz.

RHUBARBE. Es lo que les digo a mis amigos de izquierda. Si creen que van a hacer las cosas mal, es mejor que se esfumen. Y si ven que la derecha hace las cosas medianamente bien, se arriesgan a que digan que son la derecha de la izquierda. ¡Fichtre! Necesito tomar nota de este profundo diálogo político.

Desaparece.

MADAME POMPESTAN. Me parece que me descompongo. ¡Por Dios! Todo me da vueltas.

Le sobreviene un mareo.

EL REEMPLAZO. (*sosteniendo a madame Pompestan*) Aquí tiene un abrigo seguro, querida señora, un edificio humano bien formado, y lleno de deferencia. “*No en el estado de destrucción en el que nuestro buen Dios ha dejado el sucio hormigón de Sarges-les-Corneilles. El pobre Señor Dios, que no tuvo más que seis días de trabajo, debió crear una multitud de esclavos como yo para amortizar el choque sobre el hormigón de damas como usted*”⁶⁵¹.

⁶⁵¹ *El señor Puntilla y su criado Matti.*

MADAME POMPESTAN. (*alejándose*) ¡Le pediría por favor, buen hombre, que no se aproveche de la situación!

AHMED. ¡Nos quiere envolver aún más con Brecht! ¡Habla como el criado Matti le habla a Puntilla, su amo, escena 11! ¡No te pases, reemplazo!

MADAME POMPESTAN. Y usted, ¡solucione nuestro problema! ¡Qué barbaridad la cultura! ¡A qué me expongo por su culpa! ¡Es una odisea este ministerio!

AHMED. ¡Rhubarbe! ¡Rhubarbe! ¡Vuelve!

RHUBARBE. (*reapareciendo*) ¡Deja de gritar como un islamista! ¿Qué es lo que quieres?

AHMED. ¡Ahí está la ministra de la Cultura!

Ahmed señala a madame Pompestan.

RHUBARBE. ¡La ministra! ¡Aquí mismo! ¡Bajo mi ventana! ¡Qué orgullo, señora ministro! Mis respetos.

MADAME POMPESTAN. (*en un rincón, con el reemplazo*) Lo mismo digo. ¡Pero, por favor, podemos acelerar el asunto!

AHMED. Rhubarbe, quiero que me digas dónde está la entrada del Infierno del teatro. Por algo sos el portero.

RHUBARBE. Primeramente, yo no soy el portero del Infierno del teatro. En segundo lugar, como portero, sé que el Infierno del teatro es un secreto que no debo revelar en ningún caso. En tercer lugar, sólo revelo el secreto por razones extremadamente razonables. Y en cuarto lugar, ¿cómo sabes todo eso?

AHMED. Primeramente, Ahmed lo sabe todo, porque bajo su máscara ve sin ser visto. En segundo lugar, tengo una razón más que razonable: madame Pompestan quiere interrogar en los Infiernos a Paul Claudel y a Bertold Brecht, para encontrar un remedio eficaz para contrarrestar la crisis del teatro. En tercer lugar, justamente, porque el Infierno del teatro es un secreto es que te hago la pregunta. Y en cuarto lugar, con esa bocota, forzosamente sos el portero de los pisos subterráneos del teatro.

RHUBARBE. ¿En serio? ¿Te parece? Bueno, entonces, métete ahí debajo de una vez. Gira dos veces a izquierda, y después dos veces a mano derecha. Vas a ver soretes de paloma dispuestos en círculo. Con tu palo, escarba en el centro del agujero. Ahí encontrarás un anillo de hierro: tirá de él. Eso dará a un embudo negro que huele a polvo y lavanda. Dejáte caer bien de culo y dejáte deslizar. Dura lo que dura una tragedia clásica, cinco actos puestos en escena por Jorge Lavelli⁶⁵². Te sentirás como dentro de una obra.

EL REEMPLAZO. (*a madame Pompestan*) Y seguro que después de eso nos dejan plantados.

MADAME POMPESTAN. Yo ya no espero nada. Y no deseo nada. Hubiera preferido el ministerio de la integración social. ¡Y un colega me alertó que Cultura era un ministerio más descansado!

⁶⁵² Claude Régy, en el original.

AHMED. Dígame, Rhubarbe, ¿y qué pasa cuando se baja?

RHUBARBE. Uno se encuentra con un lindo amasijo de accesorios usados por todos lados, y un montón de gente que vaga: son todos los muertos de los oficios del teatro, ¡una verdadera locura! Pero las cosas se complican cuando veas un campo de calabazas. De esas hay que desconfiar: son muy charlatanas.

AHMED. ¿Calabazas? ¿Dijo calabazas?

RHUBARBE. Las calabazas de la Cultura. Los zapallos del teatro, los testarudos, los cabezones, están todos hundidos en su propia sopa.

AHMED. ¡Entiendo! ¿Y cuando estoy entre las calabazas?

RHUBARBE. Hay que llamar a Sarah Bernhardt. ¡Y ojo con ella, tiene muy mal carácter! Apenas te ve, te escupe una tirada de Edmond Rostand, te guste o no.

AHMED. ¿No hay forma de evitarla?

RHUBARBE. ¡De ninguna manera! Ella maneja el tractor por el campo de calabazas. Hay que pagarle el peaje con cumplidos ditirámicos. Y si no llegan a ser los suficientes, te tira con los zapallos de la Cultura, y terminas en la sopa.

AHMED. ¿Yo, Ahmed, en el menjunje teatral? Me da escalofríos. ¿Y después?

RHUBARBE. Después vas a ver volar por todos lados unas moscas sombrías, y nubes de purulentas tiradas, alejandrinos furiosos, réplicas chatas, exposiciones

interminables, peripecias mortales, algunas didascalias con pretensiones, y unos finales de mierda que para qué contar. Desconfía de todos, todos son unas miserables y sucias bestias. ¡Y además pican!

AHMED. “*¡Mientras que haya FRANCESES como yo, peregrinos, venidos de muy lejos, no nos quitarán el viejo entusiasmo, el viejo espíritu a riesgo de todo de la aventura y de la invención!*”⁶⁵³.

EL REEMPLAZO. (*a madame Pompestan*) Claudeliza todo, todo, sigue claudelizando todo. Eso lo sacó de *El Rehén*.

MADAME POMPESTAN. Sí, pero soy yo la ministra que sigue de rehén de este árabe loco. Huyamos, mi amigo, ¡huyamos! Me huelo que esta aventura me va a costar la billetera.

EL REEMPLAZO.

Nada bueno puede guardar su vacía billetera.

Es mejor lo que dura y funda Imperios.

Nadie ayuda a un desdichado,

*Sin haber despreciado antes a una docena.*⁶⁵⁴

AHMED. (*a madame Pompestan*) Bertold Brecht, *El buen alma de Se Chuan*. Entreacto frente al telón. (*A Rhubarbe*) Y después, dulce Rhubarbe, ¿qué pasa?

RHUBARBE. Después pueden caer en las garras de los hermanos Vi-Vi. ¡Cuidado con ellos! Pelean para ver quién es más irónico que el otro. Son secos, y sabios.

⁶⁵³ *L’Otage (El Rehén)*.

⁶⁵⁴ *El buen alma de Se Chuan*.

AHMED. ¿Los hermanos Vi-vi? ¿Quiénes son esos funámbulos?

RHUBARBE. Jean Vilar y Antoine Vitez.

AHMED. ¡Ah! Yo me las voy a arreglar con esos. ¿Y luego?

RHUBARBE. Cuidado con Esquilo y con Eurípides. Representan por toda la eternidad *Las ranas* de Aristófanes y se disputan eternamente la corona del Infierno. ¡Se despachan con hexámetros dactílicos *a piacere!* Y si uno no les dice cuál es el mejor, te hacen tragar cuatro o cinco de sus tragedias con un embudo metido en el garguero.

AHMED. ¿En serio? ¡A eso llegaron!

RHUBARBE. ¡Como lo oyes! Yo mismo tuve que tragarme de un tirón *Medea* y *Andrómeda* de Eurípides y los *Mirmidones* y el *Prometeo* de Esquilo. ¡Me dio un cólico! ¡Había unas chorreras interminables del coro, unos estásimos y unas parábasis de locos!

AHMED. ¡Pondré en alerta a mi estómago! Un Ahmed como yo no ama la tragedia sino en pequeñas dosis. ¿Y después? ¿Cómo encuentro a Brecht y a Claudel?

RHUBARBE. ¡Espera un poco! Me cansé, Ahmed, me has obligado a pensar en el teatro. ¡Y sólo soy el portero de ese Infierno! ¡En realidad, yo me cago en el teatro! ¡No pienso nunca en él! ¡Hace mal! Prefiero imaginar un mundo mejor, un reino planetario y ecológico donde impere el Derecho.

AHMED. Una última pregunta, más bien íntima. (*en voz baja, para no ser escuchado por los otros dos*) ¿Se encuentra acaso Scapin en los Infiernos?

RHUBARBE. ¿Scapin? ¿Qué tengo que ver yo con Scapin? ¿Te parece que gracias a las astucias de un Scapin vamos a lograr más felicidad para cada individuo, la riqueza de la economía de mercado y el humanitarismo que debe reasegurar los derechos a la libre circulación y a la sexualidad de todos?

AHMED. No sé si por la felicidad, pero por la libertad, no sólo un Ahmed, un Scapin no nos vendría nada mal.

RHUBARBE. ¡La libertad! ¡Muy complejo eso de la libertad! Es demasiado para un Ahmed de tu género. ¡Mejor los dejo! Me voy a soñar con la libertad, pero seriamente.

Cierra su ventana

MADAME POMPESTAN. ¿Y, entonces? ¿Sabe cómo tenemos que ir? ¡Me está por dar un soponcio!

AHMED. ¡En marcha! ¡Vamos! ¡Ven aquí, reemplazo! (*El reemplazo se adelanta con aire fatigado, y Ahmed se le sube en la espalda*).

¡Para nosotros, señora, el espacioso país de la noche,

Que les fue dado a los hombres como la hora ideal para actuar!

Pero debemos ir más lejos, y cada vez más profundo

Para dejar atrás esa orilla de fiebre

Y de hormigón armado, entre las tristes rejas

Que separan por seguridad a cada comercio,

Junto al paisaje atroz de abandonados hospicios.

¡En alerta! ¡En alerta!

¡El Infierno nos abre su teatral rosedal!⁶⁵⁵

EL REEMPLAZO

No cuentes conmigo, patrón: el asunto es sucio.

Tu proposición huele a podrido.

El Infierno del teatro

No es más que un comedero, donde cada uno

Se zampa lo que más le gusta.⁶⁵⁶

MADAME POMPESTAN. ¿Siguen con esas citas todavía?

AHMED. ¡Claudel y Brecht nos inspiran, señora! ¡Acompáñenos!

Abmed le muestra a madame Pompestan el camino que se pierde bajo la ventana de Rhubarbe.

EL REEMPLAZO. Convendría, antes de meterse en el hoyo de ese culo miserable del Infierno, saludar, como se debe, al benemérito público.

Abmed, hincado sobre su montura, se acerca hacia el proscenio.

AHMED. Tienes razón.

⁶⁵⁵ Cita completamente modificada. *L'Echange*. Segunda versión.

⁶⁵⁶ Cita modificada. *La Evitable Ascensión de Arturo Ui*.

¡Extraños sucesos nos esperan!
¡Ya rotas las más usuales de las leyes,
Superada la debilidad humana,
Y disipado para siempre
El obstáculo que imponen las circunstancias!⁶⁵⁷

EL REEMPLAZO. Deberías decirle algo menos imperativo:

*Nuestros esfuerzos, habiendo llegado a un límite vano,
Se destruirán como un papel comido por el fuego*⁶⁵⁸.

AHMED. Todo fracaso es aparente, reemplazo. “*Me vino a la cabeza la idea de dejarme encerrar a veinte metros bajo tierra en una mazmorra inaccesible a la luz, con el fin de aprender, a ese precio, el valor poético de un proyector de teatro*”⁶⁵⁹.

EL REEMPLAZO. ¿Meterse en un agujero oscuro para saber lo que es bueno?

AHMED. “*Lo peor de todo es que todo lo que sé, necesito decirlo*”. (como mostrándole al público)
Como sólo los amantes y los borrachos lo hacen.⁶⁶⁰

EL REEMPLAZO. ¡O los actores! ¡Hagámosla corta!

⁶⁵⁷ *Tête d'or*, segunda versión.

⁶⁵⁸ *Ibíd.*

⁶⁵⁹ Cita parcialmente modificada. *Vida de Galileo*.

⁶⁶⁰ *Ibíd.*

MADAME POMPESTAN. (*saliendo del subsuelo, ya un poco desgredada y mugrienta*) ¿Nos metemos de una vez por todas, o no? ¿O le tienen miedo a todo el mosquerío de ahí abajo? ¡Este paraje me repugna!

AHMED. (*montando al reemplazo*) ¡Arre! ¡Arre!

Salen todos.

Acto II

Escena 1

Ahmed, el reemplazo de Ahmed, madame Pompestan, el coro de obreros del teatro.

El Infierno: escenario desnudo que se diluye en la oscuridad. Un gran desorden de accesorios de teatro. Gente que va y viene, armando estructuras, arrastrando carromatos, probando luces, etc. Entran Ahmed, sosteniendo al reemplazo por la brida, como un caballo, y madame Pompestan.

MADAME POMPESTAN. Esto no me parece muy divertido que digamos. Vamos a necesitar varios créditos para mejorar este Infierno, desde ya. Pero lo digo sin ambages: lo vamos a sacar de los presupuestos de las Grandes Obras. ¡Ni un centavo de mi ministerio para esto! Yo me pregunto si toda esta gente es realmente necesaria para la producción. ¿No será más adecuado limitar el uso de efectivo tratándose de muertos? ¿No habría que despedir a algunos cadáveres? Se les podría proponer un buen plan social de retiro.

AHMED. Un plan para el Infierno del teatro está muy por debajo de los medios de un sólo país, madame Pompestan. Imagine usted la cantidad de fiambres amontonados que hay desde la muerte de Esquilo. En cuanto a dar de licencia a algunos muertos, ¡no es mala idea! ¿Qué es un muerto desocupado? Un vivo, forzosamente. Usted desearía mandarlos a arriba de nuevo a todos estos obreros del teatro, ¿no es cierto?

MADAME POMPESTAN. ¡No, por Dios! ¡Ya tenemos bastante con los inmigrantes! ¡Si encima les mandamos a estos muertos vivos! ¡Por Dios!

AHMED. El teatro, señora, es también, y por sobre todas las cosas, un hecho material. Para que un actor brille bajo un cenital, es necesaria una actividad operaria inmensa que debe ser orgánica, y que debe saber trabajar a destajo la madera y la luz, el hierro y el sonido, la pintura y mucha maquinaria. ¡Observe si no alrededor suyo

toda esta manga de muertos proletarios! Para ellos, cuando estaban vivos, la escena existía, sólida y bella, sólo gracias a las acciones de estos oficiantes invisibles. Sólo la discreta connivencia de los quehaceres de los obreros y las obreras del teatro permite que el público reciba esa inyección de vida que viene de los cuerpos de los actores transidos por la lengua. Dirigido a la multitud, el teatro es ya en sí mismo una multitud industriosa. El Estado debería preocuparse por garantizar aún más la relación, siempre impulsora de ideas, que se establece entre los obreros del arte y las emociones múltiples de nuestras ciudades.

MADAME POMPESTAN. Yo estaría en alerta, Ahmed. No sea cuestión que estas historias de obreros y de excitación intelectual espanten a nuestro electorado.

AHMED. ¡Sin embargo, escúchelos! Desgraciados los políticos que creen gobernar sin escuchar a la multitud.

EL CORO DE OBREROS DEL TEATRO

Somos las sombras

De aquello que siempre en el teatro,

Cuando vivíamos arriba,

Permanecía en la sombra.

Para nosotros, nada de saludos,

Ni gloria, ni aplausos.

Una labor ordenada y nocturna,

Obrera y refinada,

Una realización manual,

Y por ende, intelectual

Del espacio y del tiempo.

El ajuste de lo visible y de lo glorioso
Merced a la invisible mano obrera,
Para que de pronto una noche,
Silenciosos y retirados,
Después de días y días de intensa labor,
Aparezca ante nosotros el simulacro y la belleza.
¡Que se nos incluya en la lista de muertos necesarios!
Colocadores de pisos,
Realizadores de decorados,
Operadores de luz,
Tramoyistas,
Pintores,
Costureras,
Especialistas en sonidos y músicas.
Y también nosotros, gente de la administración,
De la recepción y del control de las entradas.
Multitud concentrada,
Obra dispersa y vigilante.
Con el fin de que sobre la edificación manual
De su presencia efímera
Venga a nosotros la idea,
La visitación de la idea.
¡Nosotros! ¡Fermento proletario del teatro!
¡Consustanciados con la idea!
¡Nosotros! ¡Caídos en el campo de batalla del teatro,

Que nos conoció vivos!

AHMED. ¡En fin! Como ve, madame, esto es mucho más que la simple figura de un divertimento anónimo.

MADAME POMPESTAN. ¿Yo soy la responsable de toda esta gente? ¡Esto es terrible! ¡La discusión presupuestaria va a provocar más agarradas de las que suponía! ¡Usted no conoce a mis colegas de Hacienda!

AHMED. ¿El teatro no debería ser para el Estado como una escuela de todo esto?

EL REEMPLAZO. Yo soy todo oído a la gente del medio teatral. *“Nosotros en cambio, la gente del bajo fondo del teatro. Tenemos necesidad de un coraje enorme. ¿Por qué? Porque a diferencia de las estrellas de la televisión, nosotros no sabemos dónde estamos parados. En nuestra realidad ya levantarse a la mañana es un acto de coraje. A cada momento podemos volvernos los rivales y los verdugos de nosotros mismos, matándonos entre nosotros si es necesario para conservar lo que es nuestro. Si quisiéramos mirarnos a los ojos, descubriríamos de golpe que nos hace falta coraje”*⁶⁶¹.

AHMED. Pare con las citas. Busque mejor a la guía de este Infierno, que tenemos que seguir avanzando.

EL REEMPLAZO. La guía, la guía... Es nada menos que Sarah Bernhardt. La guía de este Infierno es una actriz del siglo XIX. Si me llega a descubrir a mí, pobre reemplazo, me escupe todas sus tiradas emponzoñadas, y me voy a cagar en las patas en pleno escenario, y como el mejor.

⁶⁶¹ *Madre Coraje y sus hijos*, Cita deformada.

MADAME POMPESTAN. ¡Coraje, mi amigo, coraje! Usted acaba de insuflarnos valentía.

EL REEMPLAZO. ¡No es un coraje del otro mundo, señora! ¡Es un coraje teatral chiquito, señora, nada más! No soy ningún intrépido.

AHMED. *(alzando su bastón)* Vayamos pues, ¡y rápido!

Escena 2

El reemplazo desaparece en la oscuridad. Pero se lo escucha, en el fondo de la escena, sin ver a los protagonistas:

EL REEMPLAZO. ¡Señora! Mi maestro, el titular del rol de Ahmed, necesita de su transporte.

SARAH BERNHARDT. *(en un estilo enfático y desconcertante)* “¡Oh palabra como disparo en mis costillas! ¡Oh mano amorosa! ¡Oh tránsito de mi corazón! ¡Oh inefable inequidad! ¡Ah, ven a mí, y devórame como a un fruto recién caído!”⁶⁶².

EL REEMPLAZO. *(surgiendo desde las sombras, con los pelos de punta y aterrorizado)*
¡Auxilio! ¡El monstruo escupe! ¡Ayúdenme! ¡Sálvenme!

El reemplazo se acurruca en los brazos de madame Pompestan.

⁶⁶² *Partage de midi*, Primera versión.

MADAME POMPESTAN. (*acariciándole la cabeza*) ¡Vamos, vamos! ¡No es tan terrible! ¡Al fin y al cabo se trata de una actriz!

EL REEMPLAZO. ¡Vaya y véalo por usted misma! Vomita versos de Claudel como un dragón enajenado.

MADAME POMPESTAN. ¿Quiere ver cómo domino a este fantasma? ¿Quién es acaso la ministra de Cultura aquí? Esta actriz es mi subordinada. ¡Y basta de idioteces! (*Madame Pompestan desaparece en la oscuridad*) ¡Mi Dios! ¡Qué encuentro! Estimada señora, en nombre del ministerio que represento le rogaría que...

SARAH BERNHARDT. (*siempre invisible, con voz ligeramente más grave, como si, travestida, estuviera encarnando un rol masculino*) “¡Y desgarrados los velos, soy yo misma la intensa y fulminante llama, el macho impoluto en la gloria de Dios!”⁶⁶³.

MADAME POMPESTAN. (*saliendo de golpe de las sombras, un poco espantada*) ¡Oh! ¡Qué zorra espantosa! Voy a tener que echarla a patadas. ¡Le voy a cortar los créditos de todos los teatros de mierda donde actuó! Aunque me tenga que remontar hasta 1850 si hace falta.

EL REEMPLAZO. ¿Y si en vez de hacia abajo nos remontamos hacia la superficie? ¿No será mejor?

AHMED. Que no se diga que una trágica del siglo XIX ha hecho capitular a Ahmed, el comediante enmascarado de este siglo XX que termina. ¡En guardia, Sarah Bernhardt! (*Ahmed desaparece en lo oscuro, desde donde se escucha:*) ¡Sarah! ¡Sarah! Todo acabó.

⁶⁶³ *Ibíd.*

SARAH BERNHARDT. “¡Ven!, y no te separes de mí en ningún momento”⁶⁶⁴.

Se produce un largo silencio.

MADAME POMPESTAN. ¿Pero qué es lo que hacen estos dos en este infernal agujero?

EL REEMPLAZO. Se besan, señora, se besan.

MADAME POMPESTAN. ¡Qué espectáculo! ¡Y con un cadáver! ¡Lo que faltaba! ¡Necrofilia! ¡Ahora sí que lo vi todo!

Mientras se suceden las réplicas que siguen, Ahmed y Sarah Bernhardt salen lentamente de la sombra, enlazados. Sarah Bernhardt tiene una pierna de madera y entonces recula.

AHMED. “No hay nadie en el mundo”.

SARAH BERNHARDT. “Más que tú y yo. ¡En este amargo lugar!”.

AHMED. “No estés triste”.

SARAH BERNHARDT. “En este campo de calabazas”.

AHMED. “No estés triste, mi amada, y ve en busca del tractor”.

⁶⁶⁴ *Ibíd.*

SARAH BERNHARDT. “¡Y entonces la doncella entró en la morada del prometido, seguida de un carro tirado por cuatro caballos blancos! Enseguida vuelvo, amigo, enseguida vuelvo”⁶⁶⁵.

Sarah Bernhardt sale. Se escuchan ruidos del encendido del tractor, y algunos improperios de Sarah.

AHMED. ¡Finalmente puedo decir que fue mía!

MADAME POMPESTAN. ¡Hay que tener estómago tratándose de semejante ruina!

AHMED. En el verdadero teatro, madame, toda ruina es monumento.

EL REEMPLAZO. Estacioneme mejor, señor, que se me viene el carromato encima.

Entra en escena un tractor bamboleante conducido por Sarah Bernhardt.

SARAH BERNHARDT. ¡Suban rápido, mortales! Y déjenme pasar como sólo yo lo merezco sino quieren que los arroje contra las duras calabazas.

MADAME POMPESTAN. *(subiendo al tractor)* ¡Si me viera mi colega de Agricultura!

Ahmed y el reemplazo suben, el tractor parte produciendo una serie de extraños sonidos.

Escena 3

⁶⁶⁵ *Ibíd.* Cita totalmente modificada.

Los mismos personajes sobre el escenario, más el coro de Calabazas.

Se encuentran en otro paraje del Infierno. Hay calabazas por todos lados. El coro de calabazas está integrado por un número par de intérpretes, con dominante presencia femenina. El tractor entra con sus cuatro ocupantes. El coro de Calabazas permanece inmobilizado.

AHMED. *(mirando a las calabazas)* Hay que reconocer que son encantadoras. ¿Acaso también hablan?

SARAH BERNHARDT. Sólo si yo se los permito.

AHMED. Me encantaría escucharlas.

SARAH BERNHARDT. Tú lo has querido, joven muchacho. ¡Abracadabra, pata de cabra! ¡A escena, musas dicharacheras! Teatro y verdura, testa dura y bravura. Calabaza y hogaza. Lo que fue y lo que era.

LAS CALABAZAS.

Teatromaquia y verdura.

La cosa se puso dura.

Ya no atrofia la bazofia.

Queremos más tragi-con-medias,

Y cómicos de ortopedia.

MADAME POMPESTAN. ¡Es todo lo que tienen para decir a su ministra, estas calabazas de la Cultura! La próxima vez mando a un subalterno mío, y me evito todo esto.

SARAH BERNHARDT. ¡Calabazas! ¡Eleven al firmamento vuestro canto de la reivindicación!

LAS CALABAZAS.

Teatromaquia y verdura.

Acá la cosa se puso dura.

No me atrofia la bazofia.

Y a los trágicos de la lengua,

Que les den leña.

El ministerio,

¿Qué es lo que hace?

¡Nos coloca en cuarentena!

¡El teatro es alma en pena!

AHMED. Realmente son horribles

MADAME POMPESTAN. ¡Me encantaría dirigirles la palabra! ¡Siempre hay que estar cerca de las bases! ¡Un ministro de vez en cuando debe rebajarse con sus subordinados!

LAS CALABAZAS.

Teatromaquia y verdura.

Acá la cosa se puso dura

Ya no embota la bazofia.

A los trágicos, ni señas.

Los actores anfibios,
Son los más limpios,
¡Las actrices mendaces
Son más capaces!
Decorados onerosos
Burguesía y telgopor
Que se pase por la tele
Nuestro teatro de salón.

MADAME POMPESTAN. Tiene cierto sentido lo que dicen, ¿no? Hay que ir siempre al encuentro del público, nunca para atrás, siempre para adelante, ¿no es cierto, Ahmed?

LAS CALABAZAS. (*excitadas y acercándose al tractor*)

Abajo el tedio que desfigura,
De los artistas de gran altura.
Abajo el teatro ceremonial,
Todo es un mismo berenjenal.

AHMED. (*atacándolas con su palo*) ¡Oh! ¡Oh! ¡Miserables y abyectas, testarudas calabazas! (*dirigiéndose hacia madame Pompestan*) Si sigue escuchando a estas cabezonas, y les presta tanta atención, como si fueran televisión basura, señora ministro, yo, con gusto, la entrego al monstruo de la Bernhardt.

MADAME POMPESTAN. ¡Dios mío! ¡Me siento desmayar!

Ella se sostiene en los brazos del reemplazo.

EL REEMPLAZO. (*abriéndole la cabeza*) ¡El verdadero monstruo es este Ahmed! Ya tengo la espalda llagada de llevarlo y traerlo por este arrabal.

LAS CALABAZAS.

Teatromaquia y verdura

Acá la cosa se puso dura.

EL REEMPLAZO. ¡Banda de miserables! Basta de reivindicar la mierda, y cierren el culo.

LAS CALABAZAS.

No me atrofia la bazofia.

EL REEMPLAZO. La espalda duele de tanta carga y, de escucharlas, mi oreja sangra.

LAS CALABAZAS.

Teatro serio o la berretada,

Y la ministra se hace la pava.

Todo teatro es un puré:

Hervor, papilla y cachet.

AHMED. Como Ulises pero a la inversa, yo me tapo los oídos, y no porque este canto no sea delicioso, sino porque tengo oídos teatrales muy refinados, y resguardo la salud de mis tímpanos. Es el moderno bullicio infernal que representa la nada.

LAS CALABAZAS.

Tendrá de todo nuestra ministra

Un gran estreno, y su justa ristra.

Lleven la cuenta que nunca es tarde

El mejor teatro es el que hace alarde.

MADAME POMPESTAN. Ya escuché bastante sus reivindicaciones, entrañables calabazas de la Cultura. El teatro y los medios audiovisuales deben darse la mano. Yo me ofrezco como árbitro de esa encarnizada disputa.

LAS CALABAZAS. (*my excitadas*)

Teatro serio o la berretada,

Que no se diga: alguien lo paga.

O con subsidios o con ayuda,

Que no se diga: verdad desnuda.

AHMED. Cuídese bien, señora ministro, de darle bolilla a todo este caldo efervescente que es pura cháchara. No vaya a ser que reciba una ráfaga de Claudel en plena cara.

MADAME POMPESTAN. ¡Pero señor Ahmed! ¡La ministro del Teatro no puede tenerle miedo al teatro! ¡Yo soy una mujer libre y teatralmente abierta!

LAS CALABAZAS. (*gritando cada vez más*)

Teatromaquia y verdura

Acá la cosa se puso dura

Ya no atrofia la bazofia.

EL REEMPLAZO. ¡Ya van a ver ustedes, miserables! ¡Me cago en ustedes!
¡Animales! ¡Qué odisea esta! ¡Tengo el trasero vencido de tanto ajetreo!

SARAH BERNHARDT. *(frenando el tractor, y dirigiéndose de manera muy trágica)* ¡Hemos
llegado, mortales! ¡He aquí el fin de vuestras tribulaciones rurales! E inspírense en
dejar buena propina de halago para este auriga.

AHMED. *(al reemplazo)* Adelante, querido amigo, hágame el favor.

EL REEMPLAZO. ¿A este monstruo que bala? ¿Y en el estado en que tengo a mis
retaguardias?

AHMED. Apele a sus recursos vocales. Y que todo tenga un tono ditirámico.

EL REEMPLAZO. Sí, pero ya no doy más, estoy harto de ser la cabra que tira al
monte.

AHMED. ¡Vamos! ¡Tú puedes! ¡Inventa un elogio que sea memorable!

EL REEMPLAZO. ¡Que Brecht me asista!

El reemplazo medita unos instantes.

SARAH BERNHARDT. ¿Y bien? ¿Con qué se va a lucir?

EL REEMPLAZO. *“El destino, señora Bernhardt, ha hecho de usted la conductora de nuestra recorrida agrícola sin que ninguno de nosotros haya tenido el dudoso gusto de verla anteriormente en la escena en algún drama lacrimoso. Las circunstancias en las que nuestras vidas se cruzan son enteramente lúgubres. Madame Sarah Bernhardt, antiguamente usted usaba refinados guantes, sombrillas de marfil y una pierna de palo preciosa. Usted frecuentaba a presidentes, a príncipes y a banqueros. Aún arrastra esa pata de palo, que es lo único que en verdad le queda, pero vale la pena señalar que la madera de esa pata hace rato está podrida. Y ahora no hace otra cosa que frecuentar este miserable campo de calabazas atestado de vuelos y zumbidos de miserables moscas. Espero y deseo, que en un futuro no muy lejano, usted deje de figurar en este mundo”⁶⁶⁶.*

SARAH BERNHARDT. *(furiosa)* ¡Cerdo! ¡Envidioso! ¡Miserable reemplazo! ¡Hay que arrojarlo a las calabazas! ¡A las calabazas con él!

Sarah le da al reemplazo un violento golpe de bastón. El reemplazo es arrojado fuera del tractor y las calabazas embravecidas se precipitan sobre él.

LAS CALABAZAS.

¡Qué sabroso festín!

¡Un actor que hace Brecht!

De buen cristiano a buen cretino.

Un pie adelante y dos para atrás

¡Y ya veremos a quién más le toca!

Teatromaquia y verdura

Calabaza y bravura

¡Es muy buen plato este caradura!

⁶⁶⁶ *La ópera de tres centavos.* Cita totalmente modificada.

AHMED. (*colgado sobre el borde del tractor*) ¡Tengan misericordia! ¡Mi caballo se hizo sopa!

MADAME POMPESTAN. (*lívida*) ¿Qué se puede decir de tanta furia?

AHMED. ¡Ni mosquee! ¡Y no diga ni una sola palabra! Es demasiado escasa su cultura teatral como para refutar a tamaña actriz.

MADAME POMPESTAN. (*herida*) ¡De cualquier modo la ministro soy yo!

AHMED. Usted sólo ejerce el ministerio. ¡Déjemelo a mí!

SARAH BERNHARDT. ¿Y qué esperan? Quiero una paga acorde a mi alcurnia ¿O también ustedes buscan hundirse en ese caldo?

AHMED. ¡Querida y sublime señora! Es usted quien ha creado de nuevo en el teatro las palabras y su música. Sólo usted supo anticipar las réplicas leyendo en los ojos de sus colegas. Su vida empezó en una suerte de intenso recitativo, al cual se le agregó un picante recorrido de anécdotas hondamente patéticas, recitadas con su espléndida voz musical. Y luego, poco a poco, todos los grandes movimientos de la elocuencia y de la pasión, los acentos que afligen a una reina a los pies de un brutal bandido, pero vistos y vividos por una interrogación, por una sola palabra que dicha en su boca se vuelve una interpelación conmovedora. ¡Y así, entre una cosa y otra, siempre usted ha tenido en la manga una sorpresa clara, tierna y emocionante para ofrecernos! Sin olvidar, entre medio de todo eso, que usted siempre aportó, naturalmente, ese toque femenino, ese no sé qué reservado a las grandes féminas teatrales que siempre funciona y enardece al público.

SARAH BERNHARDT. No está mal, joven, no está mal. Es lo que quería. Está bien, los dejaré en libertad. Tienen que ir bien derecho hacia el Oeste, donde forzosamente se encontrarán con el demonio.

MADAME POMPESTAN. (*haciéndose la señal de la cruz*) ¡El demonio! ¡Lo que faltaba! ¡Y yo que no quise confesarme antes de bajar a estos andurriales!

SARAH BERNHARDT. ¡No es necesario, *chérie!* Será sólo el demonio personal de este muchacho. En verdad, es el demonio de todos los roles un poco subversivos. Porque se metamorfosea constantemente, ese vivillo. Es el demonio de Xanthias y de Sosias, ¡es el demonio de Scapin! ¡El demonio que anima a Arlequín y a Trivelín! Yo misma lo vi interpretar también al demonio de Fígaro. Y aún más: ¡lo vi encarnar como nadie al demonio del soldado Schweyk! Cuando vea la máscara de este muchacho... ¿cómo es tu nombre?

AHMED. Ahmed me llamo. Con hache en el medio. También se puede pronunciar Achmet, si lo desea.

SARAH BERNHARDT. Entiendo. ¡Entonces verás al demonio de Achmet!

AHMED. Estimadísima y sublime trágica, ¿podría darnos alguna indicación sobre la conformación de los Infiernos? No quisiera perderme en sus recovecos llevando a una ministro, ni que pierda su precioso tiempo. Veo gente desparramada por todos lados, una multitud esencialmente compuesta por obreros y por la gente anónima del teatro, sin los cuales el teatro no podría ser. ¿Cómo se hace para encontrar la buena senda en medio de todo eso?

SARAH BERNHARDT. Habrá que rebuscárselas, mi querido. Pero la gran Sarah Bernhardt te dará una manito. *Grosso modo*, hay cuatro círculos. En el más externo es donde te encuentras. Es el círculo de las calabazas de la Cultura, el círculo del teatro

que no es teatro. Después viene el círculo de los dobles, de los mimos, de las imitaciones y de los simulacros. Es ahí donde cada uno se arriesga a encontrar su propio demonio. Y es ahí donde suelen rondar los espectros de mis colegas, los grandes actores. Hay también ahí algunas falsamente llamadas grandes actrices, pero en verdad, se trata de mujeres de mala vida.

AHMED. Sin dudas, sin dudas.... Ninguna actriz puede sobrepasar vuestra excelsa tragicidad. ¿Y después del círculo de los simulacros?

AHMED. Se entra en el círculo del público. Todos esos que han ido alguna vez al teatro a aplaudir, en muchos casos a mí por supuesto y con muchísimo aliento, esos están en ese recinto. ¡Son un mundo!

AHMED. Una inmensidad, ¿no es cierto? Cuando aplauden en las palmas de sus manos cabe un mundo. ¿Y el cuarto círculo?

SARAH BERNHARDT. En ese tercer círculo, se encuentran también los directores de escena. Que casi ya no existen, desde que hace tiempo y allá lejos desaparecieron al fenecer el siglo XX. La administración de los Infiernos es extremadamente conservadora respecto a esto. Las cosas cambiaron muy poco desde el siglo de Pericles. Y para los directores de escena no se previó ningún lugar especial. Se los arrumbó junto con el tumulto del público, y si te he visto no me acuerdo. Stanislavski, Meyerhold, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Jean Vilar, Antoine Vitez, todos esos están en el círculo del público.

AHMED. Me parece injusto. ¿Qué es un director de escena sino un observador instruido que es público selecto antes del público? ¿Y el cuarto círculo?

SARAH BERNHARDT. Ahí van los autores, los poetas. Yo misma suelo ir de paseo para tomarme una ginebrita con Rostand.

AHMED. Entonces en ese círculo están Claudel y Brecht. Ahora entiendo. Pero, querida y dignísima señora, (*en voz baja*) ¿en qué círculo puedo encontrar a Scapin?

SARAH BERNHARDT. ¿Se refiere al Scapin de Molière? Ni idea. Jamás escuché hablar de ese tipo en este infierno. Además guíese por las indicaciones que se dan desde los altos parlantes.

AHMED. ¿Alto parlantes?

SARAH BERNHARDT. Difunden los mensajes de la administración en cada uno de los círculos del Infierno. Materialmente el mantenimiento lo realizan directores muy experimentados, sobre todo alemanes y japoneses, que son los que más pululan. Pero el capo de todo el servicio es Corneille. Antes, estuvo Víctor Hugo. Pero los mensajes eran tan largos y confusos, tan henchidos, que nadie entendía nada. Y terminaron por echarlo a patadas. Y los americanos, que casi no ocupan ningún puesto porque no entienden nada de nada, propusieron a Eugène O'Neill. Los alemanes patalearon diciendo que iban a tener que escuchar mensajes psicoanalíticos, historias de familia o relatos de alcoholizados. Ningún problema. Para hacerlo caer solito por su propio peso los alemanotes ofrecieron un pez gordo como candidato. Se les ocurrió Goethe. Pero Goethe en persona se encargó de divulgar por todos lados que no aceptaría ese trabajo. “¿Yo, Goethe, un alto parlante? ¡A dónde hemos llegado!” Estaba furioso, papá Goethe. Y finalmente, bien preparados para todo este tipo de “teje y maneje” y especulaciones, *nous* los franceses propusimos a uno de los nuestros, y gambeteando a los yankees y a los germanos, nombramos a *monsieur* Corneille. Él se puso re contento, al revés de Goethe. Corneille adora ser un alto parlante. Se puso contentísimo desde un primer momento, a pesar de que el malicioso de Racine, cuando terminó el conclave, le arrojó una linda cáscara de banana como salutación. Y Racine, que es muy amigote mío, y que siempre me dice y me repite “¡Sarah, vos fuiste la mejor Fedra de la historia!”, con Corneille, hay que decirlo, se portó como el peor. Se la pasaba murmurando por los cuatro infiernos que Corneille no es un alto parlante, sino un parlante alto alto... La situación se puso realmente densa, y fue Víctor Hugo, que

también es muy compinche mío, quien me pidió que intercediera para que Racine afloje porque además ya tenía a medio mundo en contra. Finalmente, fueron los rusos y los australianos, ¡parece increíble!, los que marcaron la diferencia a favor de Corneille, y nadie sabe bien por qué ocurrió. Esto me confirma, y más tratándose de Corneille, que los mensajes pueden llegar a ser sumamente bizarros. Eso es todo, queridos, debo volver a mi puesto. Coraje, ¡y ojo con el demonio!

Sarah se da media vuelta y desaparece ruidosamente.

MADAME POMPESTAN. *(saludando a las calabazas)* ¡Quédense tranquilas! ¡No me olvidaré de ustedes cuando arme el presupuesto!

LAS CALABAZAS. *(encantadas)*

Teatromaquia o verdura.

La cosa se puso dura.

¿Dramaturgistas o clientelistas?

AHMED. ¡Terminen de una vez con esa cantinela, testarudas! ¡Venimos a ver nada más y nada menos que a Claudel y a Brecht y nos aturden con esos cánticos de proclama pidiendo por un teatro de boulevard y de comicastro de cuarta! ¡Cierren de una vez por todas la boca, cabezonas! ¡Sicarias de la peor caca de la televisión! ¡Boicoteadoras del espectáculo entendido como arte! ¡Zapallas! Les voy a enseñar quién es Ahmed.

(Ahmed dispersa a las enloquecidas calabazas con su bastón. Todas las calabazas desaparecen. El escenario queda de nuevo desnudo) ¡Qué gentuza! La prevengo, señora ministro: ¡si usted las hace volver, yo me planto acá y pego la vuelta a Sarges-les-Corneilles!

MADAME POMPESTAN. (*humildemente*) ¡Señor Ahmed! ¡Yo tengo siempre presente la dignidad cultural del teatro!

Escena 4

Ahmed, madame Pompestan, el alto parlante, el demonio de Ahmed.

*Ahmed y madame Pompestan se ponen en marcha mientras se cambia el decorado, que se oscurece.
Hay espejos por todos lados.*

EL ALTO PARLANTE.

Mortales, escuchad y retened estas palabras,

Hay demonios terribles que acechan estos brillosos dominios,

Tened cuidado mientras caminan, estén alertas,

Tened como guía a vuestra propia mano,

No la pierdan de vista,

No vaya a ser que la mitad de ustedes,

Y a mano alzada, se cargue a ustedes mismos

A telón abierto y en plena escena.

MADAME POMPESTAN. ¿A qué viene toda esta monserga?

AHMED. El viejo Corneille nos advierte que estamos entrando en el círculo de los dobles y de los demonios.

MADAME POMPESTAN. Si se trata del demonio personal de cada uno, vaya y pase, uno se puede hacer cargo. Pero el ministerio no está para hacerse cargo de los demonios de cualquier ignoto ciudadano, esté o no en regla.

AHMED. ¡Al contrario, madame! ¡Es justamente de la parte demoníaca de cada administrado de quien se ocupa el Estado día a día! ¡Escuche esto!

Si el demonio de Ahmed es interpretado por el mismo actor que Ahmed, todas las réplicas dichas en off, cuando el actor esté en escena, deben estar grabadas.

EL DEMONIO (*desde las sombras*) ¡Arrgh! ¡Brrr! ¡Raparrah! ¡Sniff! ¡Brouk brouk! ¡Odio es lo que siento!

AHMED. Es así. Ese que ven ahí, soy yo. Soy yo: Ahmed, el moro.

MADAME POMPESTAN. Me asombra cuánto realismo...

EL DEMONIO. (*haciendo el mismo juego*) ¡Arrgh! ¡Brrr! ¡Siento odio y rabia!

AHMED. No es otra cosa que mi yo liberado de todo el peso intelectual de mi mente.

EL DEMONIO. (*con el mismo juego*) No se fíen de lo que habita en las entrañas del Infierno. ¡Odio es lo que siento! ¡Rabia!

MADAME POMPESTAN. A mí ya me dio miedo.

AHMED. (*dirigiéndose al demonio*) ¡Mi adorado Ahmed! ¿Sientes odio? ¿Rabia? ¿De dónde provienen? ¿A quiénes se dirige?

EL DEMONIO (*siguiendo siempre el mismo juego*) Tengo en mí al infierno. Aunque me esfuerce, de nada sirve. Nada hará callar mi grito tribal ¡Arrgh! ¡Los odio! ¡Los aborrezco!

AHMED. No se encuentra nada bien. Seguramente debe estar muy pasado. Si nos ponemos a pensar, es verdad que todo lo que nos rodea resulta feo y deplorable. ¡Pero mi pequeño Ahmed atrapado en estas escalonadas sombras! ¡Vuelve a las potencias bien articuladas! ¡Aplaca tu odio, apacigua tu rabia, vuévelas materias sutiles!

EL DEMONIO. (*con el mismo juego*) ¡Los odio! ¡Los odio! ¡Los odio!

MADAME POMPESTAN. Tal vez el gobierno de Francia no ha tomado demasiado en cuenta el grito que asciende como un clamor de las entrañas de los suburbios.

AHMED. ¡El grito, señora, el grito! Es el momento más miserable de la revuelta. Pasar del grito a la frase, de la frase al texto, del texto a la teoría, sin abandonar ni el puño ni el revólver, eso es en verdad lo que hizo caer las murallas de Jericó. ¡No el simple grito! Con ese desprecio al padre, al obrero, al patrón de la fábrica. Con esas zapatillas coloridas y onerosas que dan resplandor a los piquetes que arman, mientras creen joder con brulotes arrojados a los autos de los canas, poniendo en circulación sus buenas dosis de ya sabemos qué, bajo la protección indudable de esos mismos canas con carita de buenos policías, o birlándole sin más la chaqueta de cuero a un pobrecito al que le costó comprársela, todavía se ufanan creyéndose que son el fuego de Dios sobre las ciudades de los desprotegidos. Creando la enemistad del “por las dudas” con el blanco burgués y demócrata. ¡Y pretendiendo conovernos con esas pintadas que vociferan odio y rabia! ¡Nunca vi más tiernos ejecutores de ese grito ancestral! Se van a estrenar muy lindos documentales sobre ese grito, sobre ese odio. ¡Mejor sería que prepararan la jeringa y se dieran una buena inyección de sana obstinación, muy necesaria! ¡Flor de calabazas también éstos! ¿Dónde te escondes?

Abmed sale a buscar al demonio. Lleva un tiempo su búsqueda. El demonio aparece. Se parece mucho a Abmed, pero es un poco más alto, de contextura más grande y lleva otra máscara. Madame Pompestan se oculta, pero queda visible para el público.

EL DEMONIO.

Marginado. Soy un paria

El que grita y patalea.

Soy el negro de las grandes capitales.

Soy cabeza. Y con gorrita.

Y el fasito en el bolsillo.

Yo sé cómo son las cosas.

El recelo en mi cara, y en la de ellos.

Y de morfar, ¡no hablemos!

En la fábrica mi viejo

Regala su vida.

¿Yo?, paso.

Muchas gracias.

Para fábrica, la usina

De odio, rabia y rebeldía.

Atraco, merca, grito.

Y cochazos ardiendo

¡Buen infierno!

Quieren joda, tienen joda.

De la escuela nos rajamos

Y nos cogemos a tu madre,

Si hace falta.

Zapatillas y remeras.

Alpargatas no,

Y libros tampoco

Mafia, rap y celular.

Trenzados estamos

Los unos con los otros,

Y nosotros.

Todos juntos.

Todo el mismo hervidero,

Allá en el borno

Si vamo' a encontrar.

Escraches y pungueo,

Cuchillo, fiolo y cogedero.

Para fábrica, la usina

De odio, rabia y rebeldía.

Soy la ley más implacable

Que se impone

En las grandes capitales.

Pero vivo en monobloque, en el suburbio.

¡Las ranchadas son mi reino prometido!

Cuando llegue la hora,

¡Seremos bendecidos!

¡Por quien sea, o por Alá!
Cuando los barbas del Islam
Arman joda y quieren joda
Es como un hilo de fuego
Las hogueras que se encienden.
Para fábrica la usina
De odio, rabia y rebeldía.

El demonio desaparece.

MADAME POMPESTAN. ¿Entendió algo de todo eso? Ahmed, ¡para mí está hablando de la fractura social!... al final habló un poco de la terrorífica unión de la desesperanza de los suburbios con el terrorismo integrista, ¿o entendí mal?

AHMED. ¡La misma perorata de siempre! ¡Folklore! Se cocinan en su propio fuego. Es un demonio muy mío ese. No hace más que decir en voz alta lo que yo sueño y digo cuando duermo, sólo eso. ¡Ah! Maldicen todo lo que tienen al paso, sin saber lo que tienen ante sus narices. ¡Como sueño primero y primitivo es precioso! Es poderoso el reclamo, pero no hay ni una idea. ¡Tienen en vista una gran velada, pero la invitada faltará a la cita! ¡Qué epifanía de la miseria! Pero cuando yo me despierto, me digo: “¡Mi primitivo Ahmed, pequeño bárbaro de los intersticios más secretos de la noche! ¡Juventud interior de un demonio calamitoso! ¡Ya lo creo que hay que trazar sobre la superficie de este mundo una diagonal de furor! Pero el pensamiento y la palabra deben sin duda domar al negro corcel de la insurrección. ¡Mi tierno demonio, lo que te hace falta de manera urgente es una inyección enorme, una dosis total de política!”. Esa sí que sería una excelente idea. Tendría que darse mejor un pase de pensamiento obrero este gorila de infierno hecho demonio.

Ahmed desaparece. Madame Pompestan queda sola en escena, castañeteando los dientes.

MADAME POMPESTAN. *Mon Dieu, mon dieu, mon dieu...* ¡Que me venga a salvar el gabinete completo de ministros! ¡Que se levante Chirac de la tumba y venga en mi rescate y destruya al monstruo con un resto de ensayo nuclear aunque más no sea! ¡Olvídense de la cultura, hagan la guerra! ¡Oh!

EL DEMONIO. (*reaparece frotándose las partes*) Siento como si me hubiesen sobado. Me siento raro. (*dirigiéndose a sus ayudas invisibles*) No es nada. Mejor dediquémonos a buscar a esa ministro repugnante.

MADAME POMPESTAN. Yo no soy el ministro. ¡Mire usted bien! Yo no soy más que una débil mujer. Una pobre mujer distinguida perdida en lo más negro del Infierno.

EL DEMONIO. “*¡Débil mujer! ¿Alguien vio acaso alguna vez a una pobre y débil mujercita? Yo soy sólo un demonio pequeño, pequeño, pequeño, ah, ah. ¡Pero no! ¡Estoy listo para abogarte y hacerte tragar todas las miserables vilezas que te habitan! Desde tu condición tan alta no has hecho otra cosa que humillarme y acosarme. Los tiempos son terribles, y estamos en el Infierno. ¡Pero las gentes como vos siempre se las arreglan para mostrar los dientes en la primera de cambio!*”⁶⁶⁷.

El demonio se abalanza sobre madame Pompestan que, con gran clase, lo evade.

MADAME POMPESTAN. ¡Qué falta de maneras! ¡Y encima apesta! ¡Deben vivir a pura sopa de ajo en este vil agujero!

EL DEMONIO. (*aparte*) Me explota la cabeza. (*a madame Pompestan con una intensidad un poco delirante*) Nosotros nos alimentamos de ministros. Exclusivamente. Es nuestra dieta. Si apesta, quémense al ministerio. ¿Qué cosa hay más adobada que un ministro? Los ministros socialistas no saben mal, pero hay que cocinarlos bien, y mucho. Y como suelen asombrarse de que llegaron a ser ministros, suelen exagerar. Y

⁶⁶⁷ *El buen alma de Se Chuan*. Cita modificada.

se desviven por firmar todo tipo de infectos decretos en tiempo récord. Al final, son insulsos. Los ministros del Frente Nacional son los mejores. ¡Son sabrosos de todas formas! ¡Al *brochette*, grillados, cortaditos en pequeños cubos sobre un colchón de cebolla saltada! Son para chuparse los dedos. ¡Un placer de los dioses! Pero ya no hay más ministros del Frente Nacional. Usted dirá: ¡Mejor así! Que se mueran antes de transformarse en ministros, o de ser consejeros municipales. Es verdad. Pero cuando uno tiene que hacer un buen salteado de verduras, se siente esa falta. Al final hay que contentarse con los ministros del RPR. Vienen con nervaduras y son un poco grasosos, pero uno termina por acostumbrarse. Aunque hayan dictado un paquete de medidas infames contra los Ahmed demoníacos como yo. ¡Bueno basta! ¡A la sartén!

Se abalanza sobre madame Pompestan que, hecha una furia, logra escaparse una vez más.

MADAME POMPESTAN. ¿Y qué me dice del amor? Se lo digo como mujer y como sincera creyente, hay que amarse los unos a los otros. ¡Nada de devorarnos! ¡Qué atroz degustación de unos a otros! ¡Qué antropofagia!

EL DEMONIO. ¡Oh, la, la, l'amour! “La desgracia captura a uno de nosotros: al que ama. Con eso basta: está perdido. Una debilidad, y ya no hay nada que hacer. ¿Cómo liberarse de una tentación, y, en todo caso, de la más criminal de todas ellas, que es el amor? ¡Absolutamente imposible! En este infierno las caricias se pagan con estrangulamientos; y los suspiros de amor con crisis de angustia. ¿Por qué están rondando buitres? Una mujer enamorada está a punto de acudir a su cita”⁶⁶⁸. Mejor devorado que amado, ¡tierno arenque ahumado! ¡Vamos, vamos! ¡A la parrilla!

MADAME POMPESTAN. ¡Qué vergüenza! Yo no soy ministro, ni senador, ni siquiera consejero general. Y además soy piel y huesos. Un arenque ahumado, usted lo ha dicho. No valgo nada. Soy apenas la dactilógrafa del ministro que se escondió por

⁶⁶⁸ *Ibíd.* Cita modificada.

ahí. Lleva máscara, y es petiso y fornido como usted más o menos. (*mirando desde más cerca al demonio*) Se le parece bastante.

EL DEMONIO. ¿Escondido? ¿Enmascarado? (*el demonio se introduce en las sombras. Se lo escucha hablar sin verlo*) ¡Ah! ¡Ya te voy a encontrar! Ministro enmascarado... muestra tu rostro mejor, ciudadano de palacio... ¡Por Alá, por el Señor todopoderoso! ¡Soy yo! ¡Soy Ahmed! ¡El yo interior de toda una vasta y solar masa de gente! ¡Engendro obrero de los suburbios y de las intrigas!

MADAME POMPESTAN. Mientras los árabes se ponen de acuerdo es mejor emprender la vuelta, les lleva siempre mucho tiempo, ¿dónde está la salida?

AHMED. (*saliendo de golpe de las sombras*) “*Así como el corazón del Ahmed terrenal se estremece cuando la furia de la vida lo acosa, el Ahmed infernal, volviendo hacia sí su tortuoso rostro, será reabsorbido por el orificio de su cuerpo mancillado*”⁶⁶⁹. Madame Pompestan, evidentemente es mi propio demonio el que nos hostiga. Pero le di una inyección para que se calme, porque todo se había vuelto demasiado confuso. Mi demonio está situado entre mi yo y mi ello. Muy peligroso.

MADAMA POMPESTAN. Escúcheme bien, arregle usted los entuertos que tengo con su yo, su otro yo, su demonio, su ello y la mar en coche. Yo quiero salir de este pozo. Se-ter-mi-nó.

AHMED. ¿Sería capaz de dejar a la noble tradición de la cultura francesa en el total abandono?

MADAME POMPESTAN. Me parece que voy a aplicar recetas de escritorio, ¡son menos descabelladas! Usted me embarcó en esta locura. ¡Claudel primero! ¡Que

⁶⁶⁹ *L'Otage*.

Bertoldo Brecht después! ¡Que cinco árboles plantados sobre un dromedario! ¡Que la crisis! ¡Que la botánica, la crítica, la dialéctica! ¿Qué más? Me abrumba con tanta cosa. Y al final no se trata más que de un disparate de testarudas calabazas, una trágica coja bastante maleducada y árabes vociferantes. ¡Suficiente! ¡Más que suficiente!

AHMED. ¡Cuidado! ¡Ahí vuelve!

Ahmed buye. Entre bastidores se oyen ruidos de todo tipo.

MADAME POMPESTAN. ¡Dios mío! ¡De nuevo el antropófago! ¡El cocinero de ministros! ¡Será mejor que pronuncie mis últimos deseos! ¡*Vive la France!* ¡*Vive de Gaulle!* (como pronunciando un discurso público) Francesas, franceses. La ministro de Cultura, Matilde Pompestan, declara haber ido lo más lejos que pudo llegar con sus fuerzas como mujer moderna y decidida elegida por la voluntad popular con el fin de salvar al teatro de la perdición a la que la han llevado quince años de dictadura socialista, elitista y demagógica. Sostenida por la confianza inquebrantable e intermitente de Jacques Chirac, esta mujer afrontó con gran coraje y en todo momento la avaricia del ministro de Finanzas, un lacayo conocido de Balladur y de Giscard d'Estaing. Ella fue a consultar los archivos y documentos confidenciales de eminentes cabezas como Claudel y Brecht (*el demonio reaparece escuchándole por un momento*). Y fue justamente durante esta misión peligrosa que ella encontró, ante un horizonte confuso de ideas...los ideales...no...ideologías...no...los ideogramas... En fin, a la brevedad, todos ustedes, connacionales, se darán cuenta que ya tienen a una mujer y ministro a quien apelar en tiempos de duda.

EL DEMONIO. Y frente a la cual el Ahmed infernal ya se está chupando los dedos. ¡Ah! ¡Ah! ¡Con que no era ministro!, ¿no? ¡Ahora sí! ¡A la olla!

Él se adueña de madame Pompestan.

MADAME POMPESTAN. ¡Ahmed! ¡Ahmed! ¡Auxilio! ¡Me quieren raptar estos terroristas! ¡Ahmed!

AHMED. *(desde la sombra)*

Hija de Francia: no creas nada,

El que te combate no tiene mañana.

La mano que hoy te fuerza

*Tarde o temprano caerá.*⁶⁷⁰

EL DEMONIO *(dejando escapar por un momento a madame Pompestan que desaparece corriendo en la sombra)* ¿Dónde está ahora? ¡Oh! ¡Mi yo intelectual! ¡Mi versión terrenal sin deseos nihilistas! ¿Dónde está mi marginado político? ¿Dónde está mi obrero positivo? Ven a mí, ser superior, deja que yo ocupe tu lugar de una vez por todas.

AHMED. *(desde la sombra)*

Que importa lo que me hagan

Donde haya un Ahmed, ahí estará mi espíritu

Y muy pronto estará mi demonio

*Del todo colmado por mi desprecio.*⁶⁷¹

EL DEMONIO. *(buscando desesperadamente a Ahmed)* ¡Jamás! ¡Nunca tu demonio íntimo, finalmente surgido de los últimos retazos de la ley, tolerará, aquí, en estos Infiernos, al Ahmed de las combinaciones de pensamiento y del deseo que sabemos adónde conducen! ¡Que la intriga y la lengua cedan todo lugar al nihilismo glotón! ¿O acaso crees tú, esclavo enmascarado con tu propia inteligencia, que yo soy una sombra? ¡Ah! “*El pantalón arde en la zona febril. El viento hincha mi mente, y todavía anida en*

⁶⁷⁰ *Las Visiones de Simone Marchand.*

⁶⁷¹ *Ibíd.* Cita modificada.

*los pelos de nuestro sacrosanto pubis el olor que quedó de todos los presidentes y de los ministros cocinados que nos llevamos puestos al son de la revuelta. ¡El aire caliente como aguardiente*⁶⁷². Ven a mí, Ahmed, impostor terrenal de este infierno interior!

El demonio desaparece en las sombras. Madame Pompestan vuelve.

MADAME POMPESTAN. ¿Dónde estoy? Tengo la impresión de dar vueltas en redondo. ¡Podrían al menos poner algunos carteles de señalización aquí! Es el abandono municipal de estos arrabales de Infierno.

AHMED. *(emergiendo de las sombras)* “*Quien reciba a través de sus ojos en el interior de su alma la figura de esta especie de aparato inagotable que no es más que movimiento y deseo. Adopta una fuerza en él incompatible con todas las murallas*”⁶⁷³.

Ahmed desaparece en las sombras, el demonio sale, visiblemente más debilitado.

EL DEMONIO. ¡Ah! ¡La metralleta de los versículos! “*En mi nuca se encendió la mecha, mis manos se congelaban en mis guantes, los dedos de los pies se me congelaban en los calcetines*”⁶⁷⁴.

El demonio desaparece.

MADAME POMPESTAN. ¡Ya basta! ¡Ya fue suficiente! ¡Estoy harta de escuchar las idas y venidas de estos árabes!

AHMED. *(emergiendo de nuevo desde las sombras)*

“*Que la boca no escupa la mano que le da de comer,*

⁶⁷² *Baal.*

⁶⁷³ *El zapato de raso.*

⁶⁷⁴ *El círculo de tiza caucasiano.*

Es la palabra del esclavo contra la del amo;

¡La gangrena negra que se come al brazo hasta llegar a la espalda!

No quiero ser parte de ningún engranaje.

*No fui hecho para eso. Quiero ser libre, lo juro*⁶⁷⁵.

MADAME POMPESTAN. Mi querido Ahmed, pareces alguien que brama solo contra corriente.

AHMED. ¡Silencio, madame! Creo que mi demonio ya está fatigado, pero puede contraatacar. Me voy.

Ahmed desaparece, el demonio sale de las sombras titubeando.

EL DEMONIO. ¿Sin mí en tus adentros, Ahmed, de qué sirve tu habilidad? Sin mi canibalismo, ¿de qué estaría hecho tu apetito? Sin los demonios que carecen de piedad, ¿existirían acaso los que legislan?

O bien los dos, el príncipe y el demonio,

O bien ninguno de los dos sobre el puente,

Sin fusil, y siempre encadenados.

*El príncipe tiene al demonio por reina.*⁶⁷⁶

El demonio se desvanece en las sombras. Ahmed reaparece.

AHMED. No se equivoca. Por eso es mejor terminar. Atención, me lanzo. (*con voz violenta dirigida hacia la sombra*) “¡Observad el Infierno del Teatro! ¡Construido con fortuna y

⁶⁷⁵ *Tête d'or*, segunda versión.

⁶⁷⁶ *Los días de la Comuna*. Cita modificada.

dedicación, hecho de logias, de balcones, de terciopelos, de imponentes escaleras! Pero el obrero que las construye no las usa, ni las ha ideado. Con suerte se alimenta de su soledad hecha de gritos que ninguna lengua reconoce. Conocí un demonio próspero, un Ahmed lleno de nada que se enorgullecía de su furor. Él construyó el teatro de su venganza al abrigo de su propio pensamiento. Solía gritar: “¡Tengo odio! ¡Rabia!! Pero de noche, cuando todo acaba, caía extenuado en su desasosiego”. Todos moriremos, y la muerte no tiene nombre demoníaco. ¡Yo, Ahmed el Sutil, he vencido al demonio sin lenguaje, nombro a la muerte, y la elevaría a la gloria como una parte más de la vida! Amén.

EL DEMONIO *(como un dragón que desfallece)* ¡Arrgh! ¡Boubou! ¡Mierda fatal! El odio, la rabia...Beurk...

Se escucha una caída, y un largo silencio.

MADAME POMPESTAN. Mi querido Ahmed, yo no entendí totalmente esta historia de escaleras y desasosiegos. Pero se podría decir, según parece, que, al menos, has podido batir al enemigo.

AHMED. *(un poco desfalleciente)* Me vacié de él, podríamos decir. Ahora no tengo más que estos dos ojos míos para ver. Finalmente este demonio se dignó a colgar los hábitos. Aunque pensándolo bien nunca viene mal un disfraz de demonio.

Ahmed sale.

MADAME POMPESTAN. *(al público)* Buena gente, ¿no sabrían acaso ustedes dónde está la salida?

Ahmed vuelve llevando la túnica y la máscara del demonio.

AHMED. ¡Vamos! ¡Vayamos en camino que aún nos esperan Brecht y Claudel!

MADAME POMPESTAN (*resignada*) Yo me tendré que tragar todas mis obligaciones ministeriales. Pero, ¿cómo se sale de esta pesadilla política?

Escena 5

El reemplazo de Ahmed, Ahmed, madame Pompestan, el alto parlante.

EL REEMPLAZO. (*voz en la sombra*) “Veo que has comprendido que somos camaradas de una acción metafísica. Nuestras relaciones personales han sido breves, durante un tiempo fueron ejemplares, pero todo ha sucedido demasiado rápido”⁶⁷⁷.

AHMED. ¡Un secuaz del Infierno! Tal vez pueda enseñarnos algo.

MADAME POMPESTAN. Tiene la voz de su montura, la que fue deglutida por las calabazas.

EL REEMPLAZO. (*entrando*) “Las etapas de la vida no son las de la memoria. El final no es el desenlace, el último episodio no es más importante que cualquier otro”⁶⁷⁸.

AHMED. (*estupefacto*) ¡Sin dudas es mi reemplazo! ¡Parece estar un poco perdido! ¿De dónde venís, animal? Creí que te habías metamorfoseado en el potaje cultural.

⁶⁷⁷ *En la jungla de las ciudades.*

⁶⁷⁸ *Ibíd.*

EL REEMPLAZO. *(de pronto muy desconfiado, cambia su aspecto físico, toma un aire irónico y destemplado. Al menos en apariencia, parece no reconocer a los que tiene al lado)* Nunca se sabe.

MADAME POMPESTAN. ¿Cómo pudiste escapar de las calabazas esas, querido?

EL REEMPLAZO. *Saliendo*⁶⁷⁹.

AHMED. ¿Pero con qué artificio pudiste engañar a tan comerciales testarudas?

EL REEMPLAZO. *No se sabe cómo*⁶⁸⁰.

MADAME POMPESTAN. No es de hablar mucho, vuestro correligionario, eso se nota. Pero, dígame, ¿se siente bien? ¿O su equilibrio psíquico está alterado después de semejantes aventuras?

EL REEMPLAZO. *Como antes, mejor que antes*⁶⁸¹.

AHMED. *(dirigiéndose aparte a madame Pompestan)* Voy a afinar mi diagnóstico de la cuestión. Mi reemplazo se cree Pirandello.

MADAME POMPESTAN. ¿Pirandello? ¡Yo conozco un Pirandello! En segundo año, con mi profesor de literatura, vimos *Seis personajes en busca de autor*.⁶⁸²

EL REEMPLAZO. *(que venía escuchando)* No se inquieten, nobles convidados al banquete espectacular. El autor soy yo. ¡Venga, venga! *(rodeando a madame Pompestan)* Confiese, señora, ¿usted es mujer de uno, de todos o de ninguno?⁶⁸³

⁶⁷⁹ *All'uscita* (1922), farsa de Luigi Pirandello.

⁶⁸⁰ *Non si sa come* (1934), comedia de Luigi Pirandello.

⁶⁸¹ *Come prima, meglio di prima* (1920), comedia de Luigi Pirandello.

⁶⁸² *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), comedia de Luigi Pirandello.

MADAME POMPESTAN. (*separándose*) ¡Un momentito, burdo reemplazo! Todos son lúbricos en este Infierno del teatro.

AHMED. El teatro, madame Pompestan, es una maquinación sin pudores. Ya quisiera yo hacerles pasar un test teatral a este rejunte de legumbres culturales. ¿Por qué no a mi reemplazo ya que ahora se cree Pirandello? ¿Cuál es tu deber?

EL REEMPLAZO. *El deber del médico*⁶⁸⁴.

AHMED. ¿Cuál es tu rey favorito?

EL REEMPLAZO. *Enrique IV*⁶⁸⁵.

AHMED. ¿Cuál es la historia que te contabas de chiquito para dormir y alejar los sueños malos?

EL REEMPLAZO. *La fábula del hijo cambiado*⁶⁸⁶.

AHMED. ¿Qué buena acción o gesto moral reconforta tu alma atormentada?

EL REEMPLAZO. *Vestir a los desnudos*⁶⁸⁷.

⁶⁸³ Alude a la pieza bufonesca de Pirandello *O di uno o di nessuno*, estrenada en Turín el 4 de noviembre de 1929. (N. del T.)

⁶⁸⁴ *Il dovere del medico* (1913), farsa de Luigi Pirandello.

⁶⁸⁵ *Enrico IV* (1922), tragedia de Luigi Pirandello.

⁶⁸⁶ *La favola del figlio cambiato* (1934), pieza en cinco episodios de Luigi Pirandello.

⁶⁸⁷ *Vestire gli ignudi* (1922), farsa de Luigi Pirandello.

AHMED. ¿Cuál es tu juego favorito?

EL REEMPLAZO. *El juego de los roles.*⁶⁸⁸

AHMED. ¿Cuál es el tipo de hombre que mejor te cae?

EL REEMPLAZO. *El hombre de la flor en la boca.*⁶⁸⁹

AHMED. ¿Cuál es el placer que te transfigura?

EL REEMPLAZO. *El placer de la honestidad.*⁶⁹⁰

AHMED (*a madame Pompestan*) El test fue decisivo. Ninguna duda, mi reemplazo, a partir de ahora, está sustituyendo a Pirandello. ¡Por ende, yo, Ahmed, doblemente reemplazado, me transformo en el Pirandello titular!

MADAME POMPESTAN. ¿Pero dónde está el auténtico *signore* Pirandello en todo esto? No creo que esté muy contento de saberse reemplazado y encarnado por un par de árabes.

AHMED. ¡Bah! ¡Justo él, que era siciliano⁶⁹¹! Los sicilianos son griegos, cartaginenses, romanos, bizantinos, árabes, españoles, italianos... Los sicilianos vienen de todas partes: no hay uno que sea puro; por eso el teatro les debe tanto. Además, ¿hubo alguna vez un único Pirandello? ¿Quién podría, yo me pregunto, *ser* un verdadero

⁶⁸⁸ *Il giuoco delle parti* (1918), farsa de Luigi Pirandello.

⁶⁸⁹ *L'uomo dal fiore in bocca* (1923), acto único de Luigi Pirandello.

⁶⁹⁰ *Il piacere dell'onestà* 1917, farsa de Luigi Pirandello.

⁶⁹¹ Luigi Pirandello nació el 28 de junio de 1867 en una pequeña población de los alrededores de Girgenti (Agrigento) denominada Caos, en la provincia de Sicilia (Italia) (N.del T.)

Pirandello? Era un hombre al fin, que escribía, fue alguien a quien no le costaría nada verse como los otros finalmente deseaban verlo.

EL REEMPLAZO. Sí y no. Porque cuando se es alguien⁶⁹² no cuajan las razones de los otros⁶⁹³; y sin embargo, yo soy como usted, señor. ¿Quién nos querría a nosotros dos, o a cualquiera de nosotros a cara lavada?

MADAME POMPESTAN. Es un poco cansador esto del reemplazo al cuadrado. Me mareo. Por favor pídale las coordenadas del despacho infernal del señor Claudel, así nos dirigimos ahí de una vez por todas.

AHMED. No será fácil. Veamos...dígame: “*Yo soy madame Morli?*”.

MADAME POMPESTAN. ¿Madame Morli? Es muy vulgar ese nombre, ¿y por qué madame Morli?

AHMED. ¡Vamos! ¡Vamos! Es preciso que entremos como entidades vivas en estas obras como se meten de cabeza los personajes en las obras de Pirandello, de lo contrario no sacaremos nada en limpio. Pirandello es sólo una apariencia, es funcional sólo para que veamos el doble de todo doble, el fondo de la valija. *Ciascuno a suo modo*⁶⁹⁴. Y sepámoslo: sin teatro, no hay salvación posible. Repita conmigo: “*Yo soy madame Morli?*”.

MADAME POMPESTAN. “*Yo soy madame Morli?*”.

⁶⁹² Alude al título de la obra de L. P, *Quando si è qualcuno*, estrenada en Buenos Aires el 20 de septiembre de 1933. (N. del T.).

⁶⁹³ Alude al título de la farsa de L. P, *La ragione degli altri*, estrenada en Milán el 19 de abril de 1915 (originariamente titulada *Se non così*) (N. del T.)

⁶⁹⁴ Obra de Luigi Pirandello estrenada en Milán el 22 de mayo de 1924. (N. del T)

EL REEMPLAZO. ¿Pero cuál de las dos caras? ⁶⁹⁵

AHMED (*a madame Pompestan*) responde: “*Come tu mi vuoz*”⁶⁹⁶.

MADAME POMPESTAN. ¿Todos se tutean en el teatro?

AHMED. ¡Insista, repital! Ya se acostumbrará. “*Come tu mi vuoz*”.

MADAME POMPESTAN. “*Come tu mi vuoz*”.

EL REEMPLAZO. ¡Ah! ¡Veo que te sienta bien la vida que te di!⁶⁹⁷ (*dirigiéndose a Ahmed*) ¡En guardia, *Giacomino!*⁶⁹⁸

AHMED. Pero esto es cómico entonces.⁶⁹⁹

EL REEMPLAZO. No te apresures. Le falta mucho ensayo.

MADAME POMPESTAN. ¿Y dónde lo meten a Paul Claudel en todo esto?

EL REEMPLAZO. ¿Paul Claudel? ¡Flor de vivo! ¡El amigo de sus mujeres!

⁶⁹⁵ Este breve pasaje del diálogo alude a la obra de Pirandello *La signora Morli, una e due*, estrenada en Roma el 12 de noviembre de 1920. (N. del T.)

⁶⁹⁶ Obra de Luigi Pirandello estrenada en Milán el 18 de febrero de 1930. (N. del T.)

⁶⁹⁷ Alude a la comedia en tres actos *La vita che ti diedi* (1923).

⁶⁹⁸ Alude a la farsa teatral pirandelliana, uno de sus primeros sucesos teatrales, *Pensaci, Giacomino!*, estrenada en Roma el 10 de julio de 1916. (N. del T.)

⁶⁹⁹ Esta línea juega una vez más con el título de una pieza pirandelliana: *Ma non è una cosa seria*, estrenada por la famosa actriz italiana Emma Gramatica en 1918. (N. del T.)

AHMED. Nunca hay que dejar de lado el juego de roles.⁷⁰⁰

MADAME POMPESTAN. Francamente, me parece estar soñando.

EL REEMPLAZO. Tal vez no⁷⁰¹.

AHMED (*pasando un libreto por la cara a madame Pompestan*) ¡Rápido! ¡Rápido! ¡Lea las réplicas marcadas de “La desconocida”!

MADAME POMPESTAN. ¡Cómo *la sconosciuta*! ¡A mí me conoce todo el mundo! ¡Yo no soy una desconocida para el gran público! ¡Por favor!

AHMED. Para Pirandello solamente la desconocida puede ser conocida. Conocer no es otra cosa que lograr que sea lo que aún no se conoce. ¡Vamos! ¡Vamos! (*dirigiéndose al reemplazo*) *Esta noche, se improvisa.*⁷⁰²

EL REEMPLAZO. ¿Qué? ¿La jarra? ¿La patente?⁷⁰³

MADAME POMPESTAN. *El imbécil.*⁷⁰⁴

EL REEMPLAZO. *El imbécil* no es mi mejor obra. *La morsa*⁷⁰⁵ se ajusta a la palidez de mi pirandelliana expresión. Embarquémonos en el juego de roles en este Infierno que no es más que un nuevo espacio a colonizar.⁷⁰⁶

⁷⁰⁰ Alude a *Il ginoco delle parti* (1918).

⁷⁰¹ Estas dos últimas líneas de diálogo alude a la pieza pirandelliana *Sogno (ma forse no)*, estrenada en Lisboa en 1931. (N. del T.)

⁷⁰² *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Esta pieza es junto a *Sei personaggi* una de las más célebres del repertorio pirandelliano.

⁷⁰³ Esta línea alude a dos piezas cortas de Pirandello estrenadas originalmente en Roma en dialecto siciliano. Se refiere a *La giara* (1917) (*A giarra*) y *La patente* (1919) (*A patente*).

⁷⁰⁴ *L'imbécille*, 1922. (N. del T.)

AHMED. (*a madame Pompestan*) Lea con energía, con autoridad. Página 29. Yo arranco justo antes de usted.

MADAME POMPESTAN. Señor Ahmed, tampoco se necesita exponer así a una ministra. Imagínese el escándalo si mis colegas me vieran tan díscola cambiando de roles y de obras en un santiamén.

AHMED. Cuando se pretende montar un espectáculo necesariamente hay que arremangarse, querida.

EL REEMPLAZO. A cada uno su verdad, después de todo.

AHMED. (*a madame Pompestan, muy teatralmente*) “Estás a punto de actuar”.

MADAME POMPESTAN. ¡Yo me niego! ¡No soy un saltimbanqui!

EL REEMPLAZO. (*furioso*) ¡Actriz de cuarta! ¡No tiene incorporado su rol! ¡No dice más que boberías! ¡Yo te voy a enseñar! No te olvides que más que una virtud, puedo ser el hombre y la bestia.⁷⁰⁷

Le levanta la mano a madame Pompestan.

MADAME POMPESTAN. (*espantada*) ¡Oh! ¿Quién le pone el cascabel al gato?⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ *La morsa*, primera pieza dramática en un acto de Luigi Pirandello. Fue estrenada en Roma el 9 de diciembre de 1910. (N. del T.)

⁷⁰⁶ Alude al título de la pieza de Pirandello, *La nuova colonia* (1924).

⁷⁰⁷ Alude al vodevil “disfrazado de apólogo”, *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919).

⁷⁰⁸ Alude a la obra de Pirandello *El gorro de cascabeles*.

EL REEMPLAZO. ¿Usted conoce *El gorro de cascabeles*?⁷⁰⁹ Es una obra muy poco conocida, se lo advierto.

AHMED. ¡*Bellavita*!⁷¹⁰ ¡*Lazzaro*!⁷¹¹ ¡*Liola*!⁷¹² ¡*Cecè*!⁷¹³ Nosotros somos expertos en Pirandello.

EL REEMPLAZO. ¿Y *Diana y la Tuda*?⁷¹⁴ ¿Y *Lumie di Sicilia*?⁷¹⁵

AHMED. Conocemos toda la obra.

EL REEMPLAZO. ¡Maravilloso! ¡Realmente admirable!

MADAME POMPESTAN. Yo no entiendo mucho de qué hablan. Parecen chicos que se pasan la pelota.

AHMED. (*a madame Pompestan*) Mejor paremos un poco y volvamos al trabajo. Página 29, por favor. (*En todo lo que sigue, desde el comienzo mismo, Ahmed será quien dirija a madame Pompestan como a una marioneta, con mil cambios de movimientos, le “sopla” la forma de actuar del personaje a cada momento y la protege a su vez de los movimientos de imprecisión del reemplazo-Pirandello, etc. Poco a poco, madame Pompestan toma seguridad, se afirma en su juego y termina por fanfarronear con la forma segura con que actúa*) “Está a punto de actuar”.

MADAME POMPESTAN (*leyendo el libreto*) “¿Actuar?... ¡Un momento! Yo digo: prefiero volver a la vida de antes... ¡oh, mi Dios!... con Claudel bien pegado, no dejándolo escapar... no porque yo no lo quiera a Claudel, pero con las palabras que ella pronuncia llorando... ella, que fue tan ingenua como yo. “¿Me entiendes? ¡Ahora debería estar desnuda!”.

⁷⁰⁹ *El gorro de cascabeles* (1917). Grottesco de L. p (N. del T.)

⁷¹⁰ *Bellavita* (1927).

⁷¹¹ *Lazzaro* (1928).

⁷¹² *Liola* (1916).

⁷¹³ *Cecè* (1920).

⁷⁶ *Diana e la Tuda* (1926).

⁷¹⁵ Fue estrenada como díptico junto a *La morsa*, el 9 de diciembre de 1910 en Roma.

EL REEMPLAZO. (*abrazando a madame Pompestan*) “¡Matilde! ¡Matilde!”.

MADAME POMPESTAN (*separándose*) “¡No!... ¡Espera! ¡Espera!”.

AHMED. “*Al menos fui yo quien te lo pide*”.

MADAME POMPESTAN. “*¡Oh, mi dios! ¡Yo creía que este Ahmed...! (señalándolo)...buscando a un Claudel que tal vez no exista, ni allá arriba ni acá abajo. Un Paul Claudel que no encontrarán vivo en ninguna parte salvo dentro de... (ella señala al reemplazo)... Pirandello, para recrearlo, para eso está Pirandello, para... recrearlo no tal cual es, es decir, como Claudel quisiera, ya que el mismo Claudel hace rato ha dejado de verse como era, sino tal como Ahmed imagina que Pirandello lo presentaría. ¡Qué cantidad de imposturas, por dios!*”.

EL REEMPLAZO. “*Pero Matilde, ¿y usted que dice a todo esto?*”.

MADAME POMPESTAN. “*En verdad, ¡Yo no tengo ni la más puta idea de dónde está Claudel! Yo no estuve nunca antes por estos desolados parajes. ¡Toda esta novela de Claudel me la vendió él... (señalando a Ahmed)...fue él el que me animó a actuarla... (señalando al reemplazo)... porque fue él quien decidió que yo vería en él al otro Pirandello, al Pirandello capaz de conducirme hasta Claudel!*”.

EL REEMPLAZO. “¡Matilde! ¡Bien sabes tú que eso no es verdad!”.

MADAME POMPESTAN. (*con seguridad demoleadora*) “*Me encantaría que me siguieran creyendo. ¡Pero se terminó! ¡Matilde, la Matilde que quisiste inventar a costa de un Claudel bajo el cual se movía Pirandello, comandado por un Ahmed y por interpósita persona en manos del reemplazo, esa Matilde, querido, no existe más! Yo prefiero dedicarme a otra cosa*”.

EL REEMPLAZO. “¿Cómo? ¿Qué dijiste?”.

MADAME POMPESTAN. (*señalando a Ahmed*) “Yo me voy con él. Me vuelvo a Sarges-les-Corneilles”.

AHMED. “Muy bien. Ya que Claudel no está, ya que Pirandello nada sabe acerca de monsieur Claudel, partamos querida. La superficie nos espera. ¡Subamos! ¡Vamos!”.

EL REEMPLAZO. “Pero tú sabes bien que Claudel en verdad existe. ¡Y en otra ocasión hasta le hubieras estrechado los brazos!”.

AHMED. “¿Y dónde hubiera ocurrido acaso esa escena tan edificante? ¿Dónde?”.

EL REEMPLAZO. Matilde lo sabe... queda al Oeste del Infierno, allá, bien abajo. Justo detrás de los gigantes de la montaña⁷¹⁶. En el límite con el cuarto círculo. Sólo es necesario hacer de cuenta que uno marcha hacia esa explanada como marchan los coros militares en las óperas, bajo una música marcial. Matilde, en cambio, se dirigiría hacia allí más bien como una dama que atraviesa con verdadera clase un piso muy encerado.

AHMED. (*dejando de actuar*) ¡En fin! ¡Denos la información!

MADAME POMPESTAN. (*transportada al éxtasis del juego*) “Una noche, en el teatro, vi a madame Pompestan... iluminada de locura... hay muchas razones para no despejar jamás los enmarañados velos de la locura...”⁷¹⁷.

⁷¹⁶ Alude a la última obra de Luigi Pirandello, *Los gigantes de la montaña* (1937).

⁷¹⁷ *Come tu mi vuoi* (1930), cita modificada.

AHMED. (*siguiéndola*) ¡Oh! ¡Oh! ¡Pásenme el dato! ¡No me dejen afuera! ¡Y deje de creerse Sarah Bernhardt!

MADAME POMPESTAN. ¿Vio lo que dijo? Si yo hubiera querido mi carrera hubiera superado a la de esa tal Sarah...

AHMED. Ya sabemos que Claudel está hacia el Oeste. En marcha. Nos servirá de guía cruzarnos con los gigantes de la montaña que se deslizan por la explanada.

EL REEMPLAZO (*uniéndose a ellos*) ¡No vayan! “¡No son más que trucos, mis amigos, todo es una trampa especialmente montada! ¡No se dejen engañar que nosotros somos del oficio!”.

AHMED. (*acercándose a él*) Entonces te ruego me digas dónde está Scapin, te lo pido por favor. Scapin, mi ancestro, mi guía personal, ¿dónde está Scapin?

EL REEMPLAZO. “¿Cómo pretendes que lo sepa? Yo que estoy acá desde hace más de sesenta años⁷¹⁸, ¿o no lo entiendes? ¡Estoy fijado en la eternidad de esta máscara!”. Además debo decir que preguntando sobre Scapin, esa otra máscara milenaria del teatro, ha llegado la hora de terminar con esta bufonada con el fin de partir de una vez por todas.

AHMED. ¡Ya tuvimos suficiente farsa, reemplazo! ¡Pirandello siempre me pudrió con esos juegos de realidades dobles y sus mil volteretas! ¡Basta de Pirandello por favor!

Ahmed pone a maltraer al reemplazo con un rotundo bastonazo y arrastra para sí a una desprevenida madame Pompestan.

⁷¹⁸ Pirandello falleció el 10 de diciembre de 1936.(N del T)

EL REEMPLAZO. (*clamando desde el suelo*) “Yo tengo una pobre alma. Pero, ¿también tengo sangre en las venas! ¡Una sangre negra y amarga envenenada por todos los recuerdos?”.

EL ALTO PARLANTE.

Dejémosle mejor a los espejos las monstruosidades de la multiplicación.

Este círculo del Infierno visitado por Ahmed.

A partir de ahora será parte de victorias públicas,

Dejemos para la intimidad nuestras desgracias cotidianas.

Del teatro deben surgir los bienes comunes para todos.

Y el olvido se impondrá sobre los males que no estaban destinados a nosotros.

Mensajes personales: Se solicita a Esquilo se presente en recepción. Repetimos. Atención. Se solicita la presencia del señor Esquilo en recepción. Además se ruega a los delegados de los gigantes de la montaña se dirijan a la frontera del segundo círculo a la mayor brevedad. Repetimos. Atención. A-la-ma-yor-bre-ve-dad. Debido a las discusiones que en voz alta y a altas horas de la noche emprenden los señores directores⁷¹⁹, se ruega guardar la compostura, la gente quiere dormir. Dormir. Se solicita a los señores directores por favor guarden un poco de silencio, no crean que la gente quiere escucharlos todo el tiempo. Prefiere más bien dormir. Se ruega respetar el horario de descanso. Y, como ya es de costumbre, Shakespeare, si estás ahí, hazte ver por favor, ¿sí? Muchas gracias.

Y ahora la cita nuestra de cada día:

Permitid, gran rey, que, de este brazo vencedor,

Sea yo el que me inmole a tu gloria, y no mi gente.

Pero eso sí: el crápula de Racine, ¡qué reviente!

Mis humildes saludos a todos los infernales.

Escena 6

El coro de los obreros del teatro, Ahmed.

⁷¹⁹ Los directores Vilar, Vitez y Jovet son citados en el original.

Ahmed vuelve a escena como si buscara algo. Reina una gran actividad sobre el escenario: se montan practicables, se encienden reflectores, etc. De hecho, se dispone la escenografía y los dispositivos en los que se desarrollará el tercer acto.

AHMED. Díganme, camaradas, ¿no vieron por casualidad a Scapin?

EL CORO DE LOS OBREROS. *(sin abandonar su trabajo en ningún momento)*

¿Scapin? ¿Scapin?

¿A quién le importa ese Scapin?

Mi querido enmascarado,

No te confundas de obra,

Acá no se representa nada de Molière.

El público infernal que ves,

Ahí atrás o allá adelante,

Date vuelta si hace falta,

El gran público de muertos

Que esta noche va al teatro,

Es un público de sombras bien reales,

Es un público difícil,

El más difícil de todos,

Es el público de los griegos fallecidos,

Y de la gente de la ciudad⁷²⁰,

La ciudad sagrada de los reyes.

⁷²⁰ Recordemos que la presente obra fue estrenada por la Comedia Municipal de la ciudad de Reims en Francia (N. del T.)

Este público no viene hasta este infierno
A escuchar las boberías de Scapin.
Déjanos trabajar, tenemos poco tiempo,
Se acerca la gran hora inmóvil del Infierno,
La gran suspensión teatral del tiempo.
Deja en paz a los obreros y a las obreras.
A los empleados que preparan este infierno esta noche,
No nos molestes con ese Scapin,
Por las sombras augustas que te rodean,
Por el público muerto de los Griegos
Y por los queridos remordimientos,
El héroe de esta pieza no se llama Scapin,
Ahmed se llama.

AHMED. ¿Ahmed? ¿Se llama Ahmed? Pero, ¿qué pieza montan esta noche?

EL CORO DE OBREROS.

¡Ah! ¡Ignorante! ¡Analfabeto!
¡No conoce el programa del Infierno!
¡La programación eterna!
¡La programación ya fijada hace tanto tiempo,
Mucho antes de tu mísera existencia!
¡La programación acorde a nuestro programa obrero!
No tiene ni idea
¡Qué haragán! ¡El que vive sin memoria!

¡El que apenas se entera! ¡Qué pereza!

AHMED. ¡Perdón, sombras vigilantes! Vengo de muy lejos, o de muy alto. ¿Cuál es el programa del día?

EL CORO DE OBREROS.

¡Del día! ¡Dijo, del día! ¡Jajaja!

¡Cree que se divide en días

El Infierno del teatro!

¡Pobre pánfilo!

Se trata más bien de noches,

Y excepcionalmente tenemos mañanas.

Por la mañana hay obras infantiles para los niños muertos.

Mañanas apagadas.

Preferimos las noches, es lo que más vale.

Y es muy divertido este enmascarado,

Con su contabilización en días y su querido Scapin.

Nosotros preparamos veladas,

Y todo el mundo sabe, menos vos,

Que acá se va a montar *Las calabazas*.

AHMED. ¿*Las calabazas*? Pero esa es mi pieza *Las calabazas*. Allá arriba, *Las calabazas*. ¡Su autor, Alain Badiou, aún no ha muerto! ¡El director que la monta⁷²¹ no está

⁷²¹ Christian Schiaretti, en el original.

muerto! ¡Y yo, que actúo en *Las calabazas*, ni por asomo estoy muerto! ¡Y esa gente que hay allá, esos que miran, están vivos!

EL CORO DE OBREROS.

¡Qué divertido! ¡Qué lamentable! ¡Es impagable!

¡Si estás actuando acá en este Infierno

Es poco probable que estés vivo!

Y esos que miran de frente el Infierno,

La representación de *Las calabazas* en el Infierno,

¿De qué forma podrían estar vivos?

Acá creemos en la igualdad.

La igualdad de los muertos.

Calabaza o zapallo, lo que sea que se actúe en este Infierno,

Para todos nosotros que trabajamos en este Infierno,

Para todos aquellos que miren este Infierno,

Todo está muerto,

Todo no es más que un excelente juego mortal.

¡Manos trabajadoras muerte experimentada,

Mirada envenenada!

Déjanos trabajar mejor, el tiempo corre.

El tercer acto de *Las calabazas* está por empezar.

El público se reacomoda,

El ojo pide ver si está todo listo.

¡Despejen el escenario!

¡No manches la belleza de las tiernas *Calabazas*
Con tu nostalgia de los Scapin de otros tiempos!
¡Démosle lugar a las *Calabazas*,
Y démosle a los Ahmed, el lugar que se merecen!

AHMED. Pero Ahmed soy yo

EL CORO DE OBREROS.

¡Entonces que esperas, actor póstumo!
¡A maquillarse! ¡A rumiar tus versos!
Y no te muestres delante de los espectros públicos.
Hay un tiempo para los obreros,
Y un tiempo para los actores.
No hay que mezclar todo.
Todo a su tiempo.
Así son las cosas en este Infierno.
La luz de este infierno
Está hecha para iluminar,
No para dar sombra.
Por eso esta noche
La única representación infernal
Que encaramos se titula *Las calabazas*.
Vamos. A tu puesto.
Déjate mecer por tu autor, por tu director,

No busques más a esa momia de Scapin.

AHMED. (*dirigiéndose al público*) ¡Que sea lo que tenga que ser! ¡Y veamos cómo sigue todo esto! Yo no sé muy bien en qué calabaza estamos metidos: ustedes, tan visibles y atentos, yo, más inmortal que vivo.

Acto III

Escena 1

El coro de los gigantes de la montaña.

Un lugar en el Infierno, pero más placentero e iluminado. El coro (sin contar el Corifeo) está compuesto de un número par de intérpretes, principalmente femeninas, donde el Corifeo es obligatoriamente una mujer. Los coreutas están vestidos como gente común. Sería conveniente que hubiera entre ellos algún(a) intérprete negro(a) y un(a) asiático(a). El montaje del texto permite posibilidades de cambio de voz o de intérprete.

EL CORO.

Nosotros, venidos de todas partes,

Gente que vamos al teatro,

O que no vamos,

Nosotros somos los guardianes.

Se nos llama los gigantes, por nuestras risas,

Por nuestros gritos y nuestras lágrimas,

Nuestras ideas y nuestros arrepentimientos,

Nuestras convicciones.

El teatro multiplica nuestros gestos, los amplifica.

El teatro,

Con su pequeño cuadrado de luz,

Frente a la sombra multiplicada del gigante público.

Por más delgado que sea, por más alejado

Que esté de los aterciopelados telones,

El público, se aumenta al infinito

Por aquel que oye y por aquel que ve.

El teatro es una pequeña fisura

Del pensamiento a viva voz,

Y es, a su vez, frente a la sombra de la sombra,

Frente al gigante dormido o al gigante despierto,

Aquel cuyo cuerpo es de todos los que no van al teatro,

Aquellos que deberían ir, que podrían ir

Si el mundo fuera un jardín habitado de ideas,

Que no es, aunque podría llegar a ser,

O algún día no muy lejano será,

Porque la humanidad no querrá ser por siempre

Algo semejante a un gusano, a una hormiga,

¿Logrará el mundo, gracias al teatro, ser ese anhelado jardín?

¡No! Lo será sólo gracias a los gigantes de la montaña,

Pero también gracias al teatro.

Se dice que nosotros somos los gigantes de la montaña,

Porque nosotros descendemos de todas partes,

De las callecitas y las ciudades, de las fábricas y de los cafés,
De los callejones y de los hoteles de paso,
Como si el teatro estuviera en el valle de las ciudades.
Y como si su pueblo, el pueblo que va a los teatros,
Y los que no van, fuera esa montaña pesada y borrascosa,
Cuyo descenso, noche a noche, hacia ese lugar oracular,
Está signado y por mucho tiempo señalado,
Por reflectores, por esos claros, bellos y luminosos
Que otro mundo encierran.

EL CORIFEO.

Es justo que los gigantes de la montaña den consejos útiles a los teatros de la ciudad. A los que los conocen, porque los conocen, y a los que no los conocen, porque no los conocen. El mundo desconsuela. Es desértico y monetarista. O nos enseña la sumisión y la vida minúscula. Todo es insulso y mentiroso. ¿No debería ser el teatro una escuela de coraje? ¿Una magnífica proposición? ¿Una certitud de engrandecimiento? ¿No sería justo que fuera acaso el reconfortante reflejo, el espejo moroso, de aquello que ya sabemos y experimentamos en nuestras vidas inciertas? Somos los gigantes de la montaña, la sombra viva de todos aquellos que acuden al teatro, y de aquellos que no van.

EL CORO. ¿Es justo que el teatro nos trate, a nosotros, los gigantes de la montaña, como si fuésemos enanos?

El teatro que entristece, que se repliega, tan desolador como el mundo.

El teatro solemne, lleno de imágenes vanas, y mercantilizado como el mundo.

El teatro museo, que decora su historia, que amortaja su gloria, caminando, como el mundo lo hace, marcha atrás.

EL CORIFEO. Circulan entre nosotros demasiados falsarios. Pronunciamos la palabra mundo, y nos asquea. Pero denunciarnos en voz alta la vileza del mundo y alumbramos, sobre una rampa, un cuadrado lleno de luces que parece que vela por este mundo nuestro.

EL CORO. Se trata de darle un golpe de timón a los deseos

Y a las invenciones que ya se hacen ver por todos lados.

Lo nuevo afortunadamente nace cada día.

Y el pensamiento es rebelde,

Y siempre hay gente insatisfecha que niega,

Que grita y que guarda distancia,

Que afirma,

Que confirma,

Y que hila en tejido gris una costura luminosa.

El teatro se dirige al pensamiento del pueblo,

Y no a enanos que consumen meras golosinas

O que sólo son felices con ver

Que el teatro es mera gestión.

Somos los gigantes a quienes los artificios

Y el artesanado del teatro nos excede,

Pero para bien,

Somos los gigantes de la montaña

De aquellos que van al teatro,

Y de los que no van.

EL CORIFEO. ¡Cambiemos nuestra manera de actuar! ¡No seamos el teatro entendido como el patio trasero de una urbe devastada! Meditemos en la risa y en la tristeza, elevémonos a través de lo muy serio que anida en toda farsa...

EL CORO. ...la bufonería de lo trágico,

El desastre de lo cómico.

EL CORIFEO. ¡Qué espléndidas las cosas vistas en el reverso de sí mismas! Que el teatro le hable a la gente viva, sin distinción, sin restricción. Que les hable a los gigantes de la montaña...

EL CORO. ...de aquellos que van al teatro,

Y de aquellos que no van.

El Coro se retira. Ahmed y la mucamita entran cada uno de un costado de la escena, y se chocan en la oscuridad.

Escena 2

Ahmed, la mucamita.

AHMED. ¡Por Dios! ¡Qué mujer! ¿Quién creería que semejante espectro conserva intactos sus deleites? ¿Tienes aún la carne tierna bajo tu uniforme de mucamita?

LA MUCAMITA. No te apasionas tanto, enmascarado valet. Mi encanto no es otra cosa que la infernal eternidad de mi rol. Por debajo la muerte persiste en su trabajo. Yo soy acá la sobreviviente muerta de las camareras del vaudeville, algo semejante a los confidentes o las doncellas que pueblan todo el teatro ¡Pero soy casi una esclava que debe hacer reír, aunque después logre vengarme de todos!, ¡créeme!

AHMED. Pero, entonces, ¿conocerás el repertorio entero y las encarnaciones de los esclavos, de los valet, de los pajes, de los ayudas de escena y de los criados de toda clase?

LA MUCAMITA. ¡Los conozco a todos! No hacemos otra cosa que dejar pasar el tiempo juntos en las cocinas del Infierno, complotando contra los cadáveres de nuestros patrones, marquesas, gente patricia, grandes señores, dueños de restaurantes, gerentes y burgueses de toda laya.

AHMED. Entonces, ¿no sabes dónde está Scapin?

LA MUCAMITA. ¿El Scapin de los italianos y de Molière? Nunca lo vi por la cocina.

AHMED. (*decidido*) Me pregunto dónde se oculta, ese sutil muerto inmortal. Y, ¿cuál es tu tarea aquí?

LA MUCAMITA. Tengo mi buen trabajo. Soy de Claudel, la criada.

AHMED. ¿De Claudel? ¡Formidable! Y, ¿de qué forma lo sirves, adorable finadita?

LA MUCAMITA. Le alcanzo las pantuflas. Le selecciono buenos vinos. Le hablo de los viejos tiempos cuando creaba sus piezas allá arriba, o cuando podía rezongar a gusto o protagonizar memorables desplantes.

AHMED. ¡Entonces vives con Claudel! ¡Estamos salvados! Paso a explicarte. Yo acompaño hasta este Infierno a la ministra de Cultura del gobierno francés, madame Pompestan. Queremos encontrar a Brecht y a Claudel para saber el rumbo del teatro

actual. Pero la ministra ya está agotada, harta y saturada. Este viaje infernal la sumió en la desolación. Y tiene sus collares rotos, los tacos partidos, el maquillaje corrido, el pelo hecho un desastre... ¡Realmente da pena!

LA MUCAMITA. ¡Eh, eh! Debería mejor leer los últimos sondeos de opinión acerca del gobierno francés. Yo los leo de refilón por encima de la cabeza del señor Claudel. ¡Y me zambullo en ellos, querido enmascarado! Es como el salto mortal, pero en un charco de agua. ¡Qué horror!

AHMED. ¡Cuánto interés! No te imaginas la importancia que tienen esas listas de almacenero para los periodistas que les endilgan valores de supermercado a los políticos de turno. ¿Puede acaso ser sondeada la causa del espíritu público? ¿Y quién sondea a los que sondean? El que se encarga de medir casi siempre está más sondeado que aquello que sondea. La verdad es que madame Pompestan soporta bastante mal el aire del Infierno. Es claustrofóbica. Ella me dijo: “Si no encontramos pronto a ese par de autores, me dejo morir”. ¡Te imaginarás el escándalo! Una ministra víctima de los Infiernos dejándose morir como un pobre inmigrante latinoamericano arrojado a su suerte en este superficial Infierno. Sólo el Islam enmascarado que yo represento y las sutilidades de tu donaire de mucamita podrán salvar el honor perdido de Francia, ¿dónde se encuentra exactamente Claudel?

LA MUCAMITA. ¿No escuchaste?

Ruido de voces discutiendo mezcladas, se superponen el alemán y el francés.

AHMED. ¿Qué es ese barullo de locos que se oye?

LA MUCAMITA. Claudel y Brecht discutiendo.

AHMED. ¿Los dos juntos? Increíble.

LA MUCAMITA. Es un trabajo inagotable el de estos muertos, es un constante motín cadavérico que da pena.

AHMED. Mi querida. No te dejes llevar por un lenguaje tan metafórico, aclara mejor al pobre intelecto de este, tu sumiso e instantáneo amante.

A partir de este momento, Ahmed y la mucamita se pasean por todo el escenario hablando en franco tono galante como si estuvieran en un parque.

LA MUCAMITA. Cada siglo tiene su trono. Y sobre este trono viene a reinar el autor muerto que ha sido democráticamente elegido el mejor autor de dicho siglo.

AHMED. ¿Elegido por quién?

LA MUCAMITA. Por los gigantes de la montaña.

AHMED. ¿Los gigantes de la última pieza de Pirandello? ¿Quiénes son esos colosales cadáveres?

LA MUCAMITA. Solía siempre haber alguno deambulando por aquí mismo. Son las sombras eternas del público, y del no público. En los Infiernos, ellos ostentan el poder legislativo.

AHMED. ¿Pero cómo funciona esta historia del trono?

LA MUCAMITA. Quien fue elegido tiene derecho a su vinito francés, a cigarros cubanos y a sus buenas pantuflas chinas bañadas en oro. Tiene además un abono gratuito y *ad eternum* a todos los diarios del mundo viviente. Especialmente para saber si sus obras se siguen representando y si allá arriba los críticos han sido benevolentes con sus obras. El otro día, justamente, me lo crucé por casualidad a Goldoni y saltaba en una pata, ¿por qué? Venía de leer una crítica increíble sobre su *Arlequín, servidor de dos patrones*. Además cada año los grandes actores muertos representan frente al trono una pieza del afortunado elegido. Hace poco vi una *Antígona* de Sófocles con Sarah Bernhardt, Louis Jouvet, Madeleine Renaud y Jean Vilar. ¡En una puesta de Stanislavski! ¡Hubieras visto el espectro de Sófocles! ¡Estaba en la gloria!

AHMED. ¡O sea que Sófocles es el elegido en representación del siglo V de nuestra era! ¡Qué pena por Esquilo!

LA MUCAMITA. La extrema derecha y la extrema izquierda votaron a Esquilo, pero el centro derecha y el centro izquierda se volcó en masa por Sófocles.

AHMED. Eurípides no debe estar nada contento.

LA MUCAMITA. Hasta el día de hoy sigue diciendo que hubo fraude. Y que fue Aristófanes el que le hizo la mala jugada, deslizándose por la urna...

AHMED. ¿Cómo? ¿Tan delgado y sinuoso es Aristófanes? Me lo imaginaba gordo como a un monje.

LA MUCAMITA. Las sombras de los muertos cómicos son incorregibles. No sólo son capaces de deslizarse por urnas, también pueden metamorfosearse, o cambiar de nombre.

AHMED. ¡Qué canalla! ¡Y eso que no fue elegido!

LA MUCAMITA. Sólo quería, una vez más, ridiculizar a Eurípides. Él fue elegido el autor del siglo IV.

AHMED. ¡Qué bandido! ¿Y cómo lo logró?

LA MUCAMITA. Hizo como muchos artistas que se cambian la fecha de nacimiento. Adujo que murió en el 386 y nadie pudo verificarlo. Siempre se supo que venía después de Plauto que obtuvo el sitio del trono que corresponde al siglo III. Ese Plauto, qué ser repugnante, si lo vieras... molesta todo el día, diciendo obscenidades en latín macarrónico, o haciéndose lamer los zapatos por un esclavo... si se le hace alguna pregunta sobre su teatro, contesta invariablemente: "Terencio, me tenés seco y enfermo. Digo Terencio y no me reverencio. *Merda est Terencius*". Valga aclarar que Terencio obtuvo el sitio que corresponde al segundo siglo, pero con una cantidad impresionante de abstenciones. Hay que decirlo.

AHMED. Terencio es bastante aburrido, convengamos. Y moralmente demasiado correcto el orondo señor Terencio. Me gustaría saber, ya que estamos, quien obtuvo los tronos por siglos. El siglo XVI, por ejemplo. ¿Quién lo obtuvo?

LA MUCAMITA. Shakespeare. Calderón no obtuvo los votos suficientes. Nunca nadie ha visto a Shakespeare desde la fecha de la votación, y después tampoco.

AHMED. ¿Cómo es eso? ¡Nadie!

LA MUCAMITA. Como te lo digo. El trono está vacío. Nunca nadie vio a Shakespeare muerto. Tal vez todavía esté vivo, mientras nosotros estamos aquí en este Infierno, hablando.

AHMED. ¡Después de cuatro siglos! Sería sorprendente, pero imposible. Tampoco nadie lo vio vivo por allá arriba.

LA MUCAMITA. ¡Será más inmortal que los otros! Como Molière. No se lo ve muy seguido en su trono.

AHMED. ¿Me imagino que él se quedó con el trono del siglo XVII?

LA MUCAMITA. No fue cosa fácil. Fue un escrutinio reñido, aunque no creas. Había fanáticos irreductibles de Racine. Además los votantes de origen oriental, los gigantes asiáticos de la montaña, votaron sin más por Chikamatsu. Pero fueron los africanos los que dieron vuelta la tortilla. El continente negro había visto representado a Molière en las lenguas y dialectos más inimaginables y siempre funcionaba. Por acá se dice, siguiendo con las metáforas que, para ver al fiambre de Molière en persona, hay que estar como paparazzi al acecho del trono, no es alguien que se deje atrapar fácilmente. Por otra parte, no tiene Molière el aire de ser uno de esos autores quedados a quienes se los ve en pantuflas y con un whisky en la mano.

AHMED. Ni me quiero imaginar cómo fue el voto para el siglo XIX entonces, ¡habrá sido una lucha sin cuartel! Reconozcamos que el siglo XIX, en lo que atañe al teatro, no es cosa clara.

LA MUCAMITA. ¡Ni me hable! Hubo vueltas y vueltas antes del escrutinio definitivo. Pero finalmente Chéjov le ganó a Ibsen por dos votos. Y algo tuvo que ver en todo esto el mismísimo Alfred de Musset, que votó con voz en cuello por el ruso con tal de que no ganara Strindberg. Los votantes del autor de *La señorita Julia* y *El*

pelicano estaban furiosos contra el autor de *No se juega con el amor*⁷²². Pero ni hubo amor ni ocho cuartos... ¡odio era lo que sentían, imagínese!

AHMED. ¡Qué desastre este Infierno! (*se escucha de nuevo el mugido de voces franco-alemanas entre las patas*) ¿Y eso por qué es? ¿Es por la presidencia teatral del siglo XX?

LA MUCAMITA. Exactamente. Pero hay que entender muy bien la constitución democrática de los Infiernos. Un tipo es elegido por los gigantes de la montaña, ¿me sigue? Pero pongámosle que de sopetón cae otro muerto glorioso, otro peso pesado en el mismo siglo. ¡Ahí empieza el problema! Aquel muerto que obtuvo un primer lugar puede perderlo cuando uno nuevo llega. Fíjese si no lo que pasó en el siglo XVIII. Cuando Marivaux murió en 1763, ganó por afano. Pero cuando a Goldoni se le ocurrió estirar la pata en 1793, ¡todo cambió! ¡Y Goldoni le ganó por goleada! El pobre Marivaux tuvo que recular y perder su corona. ¿Le parece bueno el sistema? ¡Para nada! En 1805, llegó Schiller que contaba con importantes votos para acceder a adueñarse del siglo XVIII, pero hubo una gran pelotera y los gigantes de la montaña ingleses y franceses votaron todos en bloque por Goldoni. ¡Pura politiquería! Y una vez más los alemanes se quedaron con las ganas.

AHMED. Y, llegando a nuestros días, ¿cómo es la cosa?

LA MUCAMITA. En 1936, los gigantes de la montaña eligieron sin dramas a Pirandello, que acababa de debutar como finado, pero ¡zas!, en 1955 llegó Claudel, que había elegido bien la fecha para estirar la pata, el muy bribón, justo un miércoles de Cenizas, el muy santito. Todo armado. Pero los italianos que son gente muy escéptica, los sicarios del relativismo, los amantes de la duplicidad y del espejo y los hinchas de la teatralidad de la vida misma que siempre pululan, defendieron a ultranza la candidatura y el trono bien merecido del señor Pirandello. Hasta llegaron a colgar pancartas que decían: “¡Pirandello! ¡Aquella para quien la muerte no es más que la máscara de la

⁷²² *On ne badine pas avec l'amour* (1833), pieza teatral de Alfred de Musset. En habla española, la obra es conocida como *No se juega con el amor*. (N. del T.)

vida!”. Forzosamente eso impactó en un principio en este rejunte de muertos. Pero el clan lírico y católico, los más papistas que el Papa, que siempre los hay, toda esa fauna, respondió vigorosamente. Se escuchaban sacrosantos cánticos del tipo: “*Contrapesando este valle de lágrimas, con signo desbordante, entremos en la Puerta Celeste*”⁷²³. Eso siempre atrae mucho aunque no parezca, debo decir. Pero rondando el ’55, Claudel fue elegido en lugar del tano. Y Pirandello, amargado y melancólico, dijo que el único premio acorde a Claudel eran sus pantuflas de oro. El problema se agravó cuando unos meses después, en 1956, ¡oh, suceso!, se muere Brecht, que quiere decir que Brecht pasó a estar muerto. Ahí se dio el signo contrario, el clan marxista y revolucionario, aún poderoso entre los gigantes de la montaña, sobre todo los chinos, propusieron nueva votación. ¡Y convengamos que ha habido pocos diplomáticos en la historia más astutos que *monsieur* Claudel! No por nada fue cónsul en China y Embajador de Estados Unidos. Comprando chinos y bendiciendo yankees no hizo otra cosa que multiplicar recursos y relaciones, metiendo en su propia bolsa a unos y a otros y a un gran número de los gigantes de la montaña... ¡Ese tipo de acciones aún tienen su arrastre!... ¡Y todavía no están regladas como delito! ¡Sacrosanto Claudel! ¡Qué dechado de malicia y alianza entre Dios y el Diablo! Jugó con el mundo que supo tener en un puño, hasta que al marxismo se le dio por enfermarse. Se dijo a sí mismo: dos millones de años de catolicismo contra dos pequeños siglos marxistas, ¡el tiempo hará su trabajo! Dicho esto hay que decir que Brecht también es poderoso, y nunca hay que subestimarle. Conspira todo el tiempo, y sabe complotar, el muy ruin. Y supo hacer valer que los germanos nunca hubieran obtenido ningún trono, mientras los franchutes tenían dos. ¡Y era verdad que los alemanes se morían por tener algo que siempre quisieron! Claudel se despachaba diciendo que los germanos siempre se quejaban de que Alemania era una pálida madre huerfanita, ¡y ahora ellos mismos se empecinaban en coronar a la pobre y sufrida Alemania! Brecht no se contuvo, más bien se sacó. Sedujo a tal cantidad de gigantes de la montaña, que se me haría muy difícil enumerarlos a todos. ¡Y este infierno se llenó de groupies! Es una pelea que ya lleva medio siglo. Brecht ya se enteró que una delegación ministerial francesa está en camino hacia los abismos más profundos de este Infierno. Pero Brecht puso todas las fichas en los brechtianos franceses, que vaya si los hay. Hasta le contaron como chiste que en mayo del 68, sobre los muros de la Sorbona, había una

⁷²³ *La Jeune Fille Violaine*. Segunda versión.

enorme inscripción que rezaba: “NUNCA MAS CLAUDEL”. Desde ese entonces, Brecht espera.

AHMED. Con madame Pompestan, me imagino que al pobre le va a cost... en fin. Este asunto es todo un caso. (*dirigiéndose hacia la pata*) ¡Madame Pompestan! ¡Encontramos a Brecht y a Claudel!

LA MUCAMITA. Con dulzura trataré de atraerlos hasta aquí. ¡Pero estén atentos! Porque cuando pelean suelen ser tenaces.

La mucamita sale. Madame Pompestan llega, muy pálida.

Escena 3

Ahmed, madame Pompestan, el alto parlante.

MADAME POMPESTAN. ¡Ah! No conozco ministra que haya sido sometida a semejante tortura en el ejercicio de sus funciones. Nadie. No conozco a nadie que haya sacrificado uno sólo de sus *tailleurs* en pos de sus deberes. Encima un *tailleur* tan costoso como el mío. Ninguno tuvo que abrocharse el cinturón de tal modo de gritar: ¡Reformas! ¡Reformas!, y así enfrentar a demonios, a calabazas y a este revoltijo de réplicas a cual más rápida, sin contar con las didascalias, que son cosas venenosas. La brusca caída de los sondeos no es nada comparado con todo esto. Le voy a pedir, le voy a exigir un plus a Jacques Chirac por todo esto. Mi colega el ministro de Armas recibe un plus cuando se acerca a menos de cuatrocientos kilómetros de los campos de ensayos nucleares. ¡Y usted quiere compararme con esto! ¡Por favor, ahí no hay riesgo, pero tratándose de arte y de cultura! ¡Estas sí que son cosas peligrosas!

AHMED. Tiene razón, madame, el arte del teatro ha sido siempre confundido con una manifestación sediciosa. Y esto se profundizó aún más cuando se transformó en una salida al teatro casero, que está más que enfermo.

EL ALTO PARLANTE. No perdamos más tiempo; el sacrificio está pronto.

Vayamos a sostener el interés de los gigantes.

Abandonemos nuestros días a ese calor celeste;

Hagamos que el Autor venza, ¡que solo él disponga del resto!

Se solicita con urgencia una comisión de los gigantes de la montaña

En la frontera entre el primer y el segundo círculo.

Y que vayan provistos de un Corifeo en buen estado.

Repetimos. En buen estado.

Eugene O'Neil, Luigi Pirandello, Sean O'Casey,

Antonin Artaud, Samuel Beckett y Jean Genet

Solicitan a Paul Claudel y a Bertold Brecht

Que la corten un poco y se calmen

Y que no se imaginen ni por asomo

Que el siglo XX les pertenece a ellos.

Insistimos. Que la corten.

Y que el ronroneo meloso de Racine

Que aún se oye de vez en cuando

Sea pronto acallado.

Muchas gracias.

AHMED. Corneille anuncia la llegada de algunos gigantes de la montaña. Parece que vienen por el Oeste, así que hay que estar...

MADAME POMPESTAN. (*volviéndose a maquillar de prisa*) Esperemos sean gente normal. Los electores, digo. ¡Ojalá! ¡Yo también quisiera estar un poco más presentable!

AHMED. Absolutamente. Para presentarse a las elecciones hay que estar presentable.

Escena 4

Ahmed, madame Pompestan, los gigantes de la montaña, el Corifeo.

EL CORO. Terrible. Aterrorizante. Apoplético.

Es la cólera del poeta con el pelo cortado al rape,

Anteojos de acero, una chaqueta de cuero

Y su infaltable gorrita proletaria.

Y bien acerada su lengua alemana, por cierto.

Bertold Brecht, el marxismo de las instituciones del Estado,

El astuto capanga del distanciamiento.

El loco sabio contra el embajador retirado.

El amoroso cristiano satisfecho

Del dinero ganado y de sus propiedades,

Entendidas como dones del Señor.

Paul Claudel, aquel que supo insuflarle al verso

Monumentalidad y ampulosas imágenes.

EL CORIFEYO. Desde hace medio siglo, los gigantes, conocedores de su real peso, se comunican directamente con los consejeros de Dios. Claudel le prohibió a Brecht

presentarse en nuestro sufragio. Bien instalado en su honorífico sitial, estima que todo poder es legítimo y no quiere arriesgar su entronizado lugar. Brecht, por su parte, cínico y violento, como quien fue educado en la época del comunismo y de Stalin, alterna los episodios de vulgaridad bávara con seductores complots. Pero hete aquí que hoy ellos van a comparecer frente a nosotros, y delante de ustedes (*El Corifeo señala a madame Pompestan y a Ahmed*), delegación teatral, repleta de los atributos oficiales de Estado. Hoy se sopesarán méritos. Esperemos zanjar el conflicto.

AHMED. (*al Corifeo*) Nosotros ya estamos dispuestos. Por casualidad, ¿podría decirme si Scapin se encuentra o no en este Infierno?

EL CORIFEO. ¿El Scapin de Molière? No, nunca lo vi. Y mire que estoy acá desde el comienzo de todo esto. Yo fui corifeo en las últimas piezas de Aristófanes.

AHMED. ¿Usted? ¿Corifeo de Atenas? Pero, ¿no es que sólo los hombres subían a escena en esa época?

EL CORIFEO. Los actores cómicos tienen derecho a cambiar de sexo después de morir. Sobre todo cuando han muerto por la patria.

AHMED. ¿Y usted murió por la patria?

EL CORIFEO. Me dio muerte un espartano al terminar las guerras del Peloponeso.

AHMED. Scapin entonces pudo haber devenido mujer. ¿Debería buscar una Scapina, entonces?

EL CORIFEO. Scapin o Scapina, yo nunca me topé con nadie salido de una comedia de Molière. Pero mejor demos por inaugurada esta jugosa sesión.

EL CORO. ¡Lucha de una rara intensidad! El católico amante del terror y de las grandes monarquías conquistadoras va a arrojar sus terribles masas de metáforas.

Va a apelar a los caminos de la gracia, a las basílicas,
Al amor redentor y al furioso Océano.

Y el marxista seco, el genio fuera-de-la-ley,
Va a responder con ironía y elucidación,

Va a apelar a la doble conciencia, al partido militante,

A los deseos materiales, lúbricos y nutricios,

A la dialéctica que equivale

A cada cosa y su contrario

Y a la ciencia positiva, a los mártires de la emancipación.

EL CORIFEO. Sopesemos sus versos, sus réplicas y sus escenas con severa exactitud.

MADAME POMPESTAN. (*inquieta, y dirigiéndose a Ahmed*) ¿Usted sabe cómo se pesa una escena?

AHMED. En el balance de su efecto inmediato, señora. (*entran Brecht y Claudel*)

Escena 5

Brecht, Claudel, Ahmed, madame Pompestan, el coro.

BRECHT. (*muy violentamente*)

Seht ihn stehn mit seinem spitzen Kopf!

Ertappt auf nierderm Mißbrauch seiner Macht!

Denn nicht die Macht ist schlecht; der Mißbrauch ist's.

MADAME POMPESTAN. ¿Qué es lo que dice, este?

AHMED. Dice que Claudel abusa de su poder.

MADAME POMPESTAN. Tradúzcame esta jerga, mi buen amigo.

AHMED. ¿Sólo los árabes somos capaces hoy en día de traducir del alemán al francés?

Ahmed se coloca detrás de Brecht y traduce algunas partes para Madame Pompestan.

BRECHT.

Ihr, die ihr kauft, was da nicht käuflich ist

Und nicht entstand durch Kauf; ihr, die nur kennt

Was Wert hat, wenn's entäußert wird, und nichos kennt

Was unveräußerlich ist, wie dem Baum das Wachstum

Untrennbar von ihm wie die Form der Blätter;

Ihr die ihr selber fremd, uns entfremdet habt:

Das Maß ist voll!

Ihr aber seht, wie schwer dies ist, das Recht

Herauszuschälen aus dem Wust des Unrechts

Und zu erkennen unter all dem Schutt die

*Einfache Wahrheit*⁷²⁴.

AHMED. Usted que compra lo que no está de moda... los bienes inalienables... como el árbol que crece... la forma de sus hojas... qué difícil es distanciarse del derecho de injusticia... desmenuzar la verdad...

MADAME POMPESTAN ¡Pero no entiendo nada! ¡Usted traduce como un animal!
¡Parece árabe!

AHMED. ¡Mejor hable en francés, señor Brecht! En última instancia usted es discípulo de Villon y de Rimbaud. Bastante les robó a ellos sin miramientos y, sobre todo, sin comillas.

CLAUDEL. Los únicos y verdaderos herederos de Rimbaud somos nosotros. Nosotros y este rey del teatro que el coro ha elegido al poner en consideración mis enormes poemas dramáticos.

BRECHT. ¡Lo escucharon! ¿Vieron cómo se atribuye el título de rey del teatro? “¿Por casualidad no es un tal Claudel, el embajador de la trompetita nasal y del pequeño y siempre igual tamborcito? ¿No es usted el que no quiere que su nombre desnudo sea pronunciado? ¿Acaso no fue usted el que después de escribirle una oda al mariscal Pétain le escribió, con la misma música, una oda al general de Gaulle?”. Y ahora, ¿qué dices? Es una sospecha horrible, es casi una confesión. Y esto es porque este género vil es tan denso y pesado como vos y tus burguesas vestimentas. (*hacia el coro*) ¡Oh! ¡Gigantes de la montaña! Deliberen ustedes sobre cosas bien concretas, no se dejen embaucar por minucias.

⁷²⁴ *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas o Los ricos con los ricos.*

CLAUDEL. ¡Sí! Midamos las almas por su peso en carne. ¡Yo lo conozco muy bien a este Brecht! ¡Cómplice conocido de todos los infames crímenes comunistas! Tuve tiempo suficiente para escrutarlo. Es un fabricante de falsos caracteres didácticos, de lenguaje chato y cinismo aplicado. Es un charlatán al servicio de una voluntad eminentemente abstracta y rencorosa. Un teatrero que se opone a todo lo que es grandioso, poniéndose del lado de una gentuza voluntariosa y calculadora. Es un positivista. Además hizo que cada una de sus amantes le escribieran sus pretendidas piezas, pobres chicas a las que seducía cantando aires obscenos, rascando la guitarrita y con los ojos clavados sobre las mejores partes de esos cautivos cuerpos. Sin Marie-Luise Fleisser, Elizabeth Hauptmann, Helene Weigel, Ruth Berlau, Hella Wuolijoki y Margarethe Steffin no tendríamos ni idea de quién fue Brecht. ¿Eso es un rey del teatro? Más bien hablemos de un harén de pobres reinas.

BRECHT. ¡Ah, ah! Yo proclamo: Maldito el hombre cuyas empresas no deben nada a las mujeres, porque no conoció nunca la extensión de todo lo visible. Por otra parte, tú mismo, noble Claudel, que me sales al ruedo, como un plato caliente en defensa de la moral de la familia...háblanos mejor un poco de esa mujer que te encontraste en el barco que te llevaba para ejercer tus funciones coloniales en China, ¿eh? Ella terminó por plantarte, ¿no es cierto? Es la historia de la bella histérica, el cornudo de turno y un pequeño señor francés bien encumbrado. Que después no hace otra cosa que transformar la anécdota en un drama sagrado de dimensiones planetarias. Sin esta mujer, muchas de sus obras⁷²⁵ serían inimaginables. Por eso, no me corran más con eso de las mujeres. Porque yo las tuve a todas protegidas y guardadas hasta el final, o en mi cama o en mis obras, con unas buenas dosis de mentiras razonables. Yo no fui a casarme a una iglesia para bendecir mi miseria y volver todo una pompa entre las manos del dios de los cielos. No voy a ser justamente yo quien llorisquee frente a una mujer amada: “*El paraíso que la mujer clausuró, ¿es verdad que tú no eres capaz de reabrirlo?*”⁷²⁶. ¡Qué cursilerías teológicas!

⁷²⁵ *Partage de Midi* y *El zapato de raso*, en el original. (N. del T)

⁷²⁶ *El zapato de raso*.

(Durante este parlamento, Claudel, exasperado, fue contenido una y otra vez por los gigantes de la montaña)

CLAUDEL. ¡Pero yo al menos supe honrar mis deudas! ¡En cambio vos, ladrón de almas, siempre lo disimulaste y no le dejaste ni un centavo a tu ejército de esclavos, atados a leoninos contratos! Es un canalla ¡Estalinista de mierda! Yo te digo: “*Somos incapaces por nosotros mismos de expiación mística, por eso la supina importancia de la mujer, que encarna a la Gracia*”⁷²⁷. ¡Tú no has hecho otra cosa, en tus terrenales tiempos allá arriba, que explotar la condición femenina y sostener la dependencia sexual de los amantes, bajo el pretexto del materialismo y la lucha de clases!

BRECHT. ¡La Gracia! ¡La Gracia! ¡Qué bello nombre aplicado a la energía bestial del deseo! Debiste dedicarte un poco más al bajo vientre, que bien que lo usaste, en vez de estetizar tus historias con mujeres en barcos a la China. ¡Las mujeres! Yo reconocí muchas veces mis deudas, y lo hice públicamente. Nunca apelé a mitologías cargadas de incienso y agua bendita. Y sobre la escena proclamé la ley del género. Escucha esto:

(Brecht canta)

Ihr lehrt uns, wann ein Weib die Röcke heben

Und ihre Augen einwärts drehen kann.

Zuerst müß ihr uns was zu fressen geben

Dann könnt ihr reden: damita fängt es an.

Ihr, die auf unsrer Scham und eurer Lust besteht

Das eine wisset ein für allemal:

Wie ihr es immer schiebt und wie ihr's immer dreht

*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*⁷²⁸.

⁷²⁷ *Ibíd.*

⁷²⁸ *La Ópera de tres centavos.*

MDAME POMPESTAN. ¿Y eso qué es? ¿Qué es lo que dice? Es feo no entender.

AHMED. ¡Yo me la conozco de memoria!

(Canta)

Ustedes que pretenden enseñarnos

En qué momento debemos dar el sí,

Mejor enséñennos a alimentarnos,

¡Comer primero, y luego la moral!

Ustedes que decencia nos exigen hoy

Aunque ahora mismo vengan de gozar,

Escuchen muy bien esto, y no den vueltas:

*¡Comer primero, y luego la moral!*⁷²⁹

BRECHT. Nada mal, querido colega.

CLAUDEL. Es pura grosería.

MADAME POMPESTAN. Puede ser un poco fuerte el alegato.

EL CORIFEO. Terminemos de una vez con esta disputa. Demasiadas bajezas en nombre del teatro. Vuestras vidas fueron lo que fueron, y acá no importa nada todo esto. Procedamos mejor a hacer un examen limpio y sereno de las piezas dramáticas que han dejado. Que cada uno argumente sobre sus respectivas artes.

⁷²⁹ *Ibíd.*

EL CORO. Es ahora cuando se va a librar el gran asalto al teatro,

Asalto de palabra, y de saberes sobre el teatro.

Asalto del teatro por y contra el teatro.

Ya la lengua se exaspera, ya el deseo da batalla.

Uno va a destilar sus más finas perfidias,

Y a desequilibrar las posturas establecidas.

Al otro, en cambio, las palabras seguramente

Le nacerán de las tripas, desenrollará

De ahí mismo sus inusitados versos.

EL CORIFEO. Vamos, genios fraternales y contrarios. Hablen sin vilezas y medianías, uno contra el otro, como dos bellos carneros, cornudos y furibundos, ennoblecidos por la belleza de las montañas y la claridad de las praderas.

Escena 6

Los mismos.

El coro, Ahmed y madame Pompestan están instalados en un semicírculo alrededor de una arena en la cual Brecht y Claudel se enfrentan acorde a leyes inmemoriales.

BRECHT. Vengo a probar que ese Claudel no es más que un vivo. Equivocó su mundo insuflándole dimensiones cósmicas, relleno con soplo encendido una tripa hecha de un vómito de historias religiosas francesas de segunda categoría. Tomen a un estudiante de derecho aún lleno de granos o graduado hace poco, a un pobre infeliz sobreviviente de las emboscadas retóricas que tienden los profesores de un liceo de provincias y compárenlo, si quieren, con este burdo vanidoso, que se dice discípulo de Rimbaud, trepado sobre las espaldas del teatro y mostrándose como un Emperador de cartón. A semejante tráfuga muy bien pueden hacerle decir:

“Yo no me parezco a las aves del campo,

Más bien soy la esfinge de ruidosos gritos

Que sabe muy bien emprender vuelo.

Estoy hecho de garras, torso animal, tetas”.

¡Ya ha sido dicho! Pongo en consideración de ustedes este burdo enigma. Hasta un infradotado se daría cuenta quién es la esfinge porta tetas.

MADAME POMPESTAN. (*a Ahmed*) “Porta tetas”, dijo. ¿Es el nombre teatral del corpiño?

AHMED. Es más la realidad que la imagen.

BRECHT. Más tarde un ramillete de figurantes vendrá a servirle la sopa a nuestra tetona esfinge. Princesas, portaestandartes, conquistadores, tribunos de la plebe, capitanes, centuriones, y hasta un desertor. El teatro de Claudel es como el balbuceo de ese pobre estudiante de derecho provinciano recién salido del liceo, pero trucado en un imponente coro operístico que canta a voluntad.

AHMED. ¿A qué viene todo esto, Brecht? Usted es nacido en Augsbourg que es un lugar bastante provinciano si se quiere. Y usted no puede decir que no rellenó también la tripa amuchando un amasijo de figuras planetarias, al poner en escena al papa Urbano VIII, a Galileo, a Juana de Arco, a Hitler, a Lucullus y a una buena cantidad de orientales. Concentrar el universo en unos pocos metros cuadrados de tablas teatrales parece ser el destino de muchos autores, tanto de usted como de Claudel, su contrincante.

EL CORIFEO. ¡Haga el favor de callarse usted, protegido detrás de una máscara! El asunto es delicado, prosiga señor Brecht.

BRECHT. Bien que cuando él se despacha con sus ruinosas palabras, nadie dice nada. Hay que ver cuando suelta toda esa manga de imágenes gruesas, esas comparaciones ampulosas y esas frases impenetrables hasta donde es capaz de llegar.

CLAUDEL. ¡Es todo lo contrario, apóstata abominable! Yo soy poderosamente simple.

MADAME POMPESTAN. ¡Qué hombres! ¡Qué naturaleza! No sé con cuál quedarme.

BRECHT. Si todo fuera tan simple, explíqueme barbarismos de este tipo: “*Fue acaso deglutida la luna con un amasijo de versos*”⁷³⁰. O este peor: “*Los pies en esta ruina, cumpliendo una obra por demás impropia; sin pico y sin pala se construye la Espera*”⁷³¹, y *Espera* con mayúsculas, además. Ya la *Espera* tan alta, y construida sin pico y pala, me resulta un total desacierto. ¡Más bien parece que Claudel, el obrero que construye la Espera, se quedó sin herramientas!

AHMED. ¿Acaso es necesario que se hable en el teatro como en los restaurantes o como se escribe en los periódicos? ¡Brecht! Es usted quien escribió: “*¡Enfermo ya de sal y devorado por la lluvia! De los laureles robados sobre mi despeinada cabeza*”⁷³², y así siguiendo. Tampoco es bastante simplón que digamos.

BRECHT. Era muy joven. Pero aún entonces no me permitía trucos trillados del tipo: “*¡Tú eres como el árbol y la flor olorosa! ¡Y eres como un faisán y como una aurora y como la mar verde de la mañana semejante a una acacia florecida, como un pavo real del paraíso...*”⁷³³. ¡Qué es

⁷³⁰ *Tête d'or*. Primera versión.

⁷³¹ *La Ville*. Primera versión.

⁷³² *Baal*.

⁷³³ *Partage de midi*. Primera versión.

esta mezcla zoológica de un faisán con un pavo sobre una acacia marítima...!
¡Pura mierda verbal!

EL CORIFEO. Evite las groserías, señor Brecht.

MADAME POMPESTAN. (*a Ahmed*) ¿Era a una mujer a quien Claudel dirigía tan tiernas palabras?

AHMED. No era Claudel personalmente, señora. Era uno de sus personajes.

MADAME POMPESTAN. ¡Eduardo, mi marido, nunca me comparó con un faisán o con una acacia!

AHMED. Son los privilegios del teatro.

CLAUDEL. ¡Solicito que este alemán, que nunca en su vida fue alguien amoroso, termine de una vez por todas con esta grotesca diatriba!

BRECHT. Cuando yo me impuse en la escena, no lo hice como él a través de ángeles guardianes, sagradas sombras o un abanico de santos. Ni tampoco fui devorado por la boca de la Ciudad Santa, ni acunado en purificadoras campanadas, ni humeado por la fúnebre y nupcial mirra. Yo, más bien, hice adelgazar el teatro con modestas pero agudas canciones y con cortas pero sentidas explicaciones. La gente conmigo nunca se preocupó de saber si “*el infierno y el cielo abandonaron para siempre ese momento en que nos fuera revelado el secreto*”⁷³⁴. Ciertamente no. Mi gente tiene otras preocupaciones. En principio saber cómo van a comer, cómo van a sobrevivir a las guerras, cómo hacer para que la ciencia avance, o cómo desembarazarse de los patrones que les soban el

⁷³⁴ *El Anuncio hecho a María*. Versión escénica.

lomo cada día, o de cómo librarse de los fascistas que andan por todos lados. Mi gente busca más bien la acción lúcida. Se trata más bien de cocineros, de obreros, de viajantes, de soldados. Están para esclarecer aquello que ocurre cada día a la luz del sol. Deben comprender que detrás de sus pequeñas ideas y de sus pequeños deseos, hechas de muchas infelicidades, está el gran mecanismo de la riqueza y de la moneda. Cuando entonan una canción es como esta mujer que encontró un bebé y que tiene que ocuparse de él en las peores circunstancias. Ella canta diciéndole (*Brecht canta, acompañándose de una guitarra*)

Weil ich dich zu lang geschleppt

Und mit wunden Füßen

Weil die Milch so teuer war

Wurdest dum ir lieb

(Wollt dich nicht mehr missen)⁷³⁵.

MADAME POMPESTAN. En verdad tiene una voz que me llega al alma.

AHMED. Ah, pero yo no me quedo atrás.

(Ahmed toma la guitarra de Brecht y canta)

El camino fue tan arduo

Que mis pies despellejé.

Cuando el pan subió de precio

Igual me diste de comer.

Sin ti no soy ni puedo ser.⁷³⁶

⁷³⁵ *El círculo de tiza caucásico.*

⁷³⁶ *Ibíd.*

BRECHT. Nada dejé que quedase inactivo sobre el escenario. Y a los espectadores les mostré siempre los resortes de la acción, el otro lado de las cosas. ¡Siempre fui formalista, no realista! Por eso inventé una distancia entre el actor y su rol. El actor exhibe su rol, y el juego social de ese rol en todos nosotros, en lugar de vociferar tormentos psicológicos.

CLAUDEL. ¡Y yo qué entonces! ¿O acaso te crees el dueño de la distanciaci3n? ¡Por favor, qué estafa! Al principio de una de mis obras⁷³⁷, hay un Anunciador que dice, señalando el decorado: “*¡Sobre este panel se han representado certeramente los restos de una nave!*”. ¿Eso no es distancia acaso? ¿No es mostrar el otro lado de las cosas? Además un minuto más tarde, el mismo Anunciador se dirige a los espectadores diciéndoles: “*Lo que no van a entender es lo más bello, solo lo más extenso es lo más interesante, y lo más divertido será siempre lo más cómico*”. ¿Eh? ¿No es esto también lo que tu llamas en tu alemanota jerga, una frase épica y dinámica?

AHMED. He aquí una buena contra ofensiva claudeliana.

MADAME POMPESTAN. Hay que confesar que se cubre bien las espaldas este chupacirios. Podría tranquilamente hacerse banquero.

EL CORIFEO. No perturbe el debate. Y usted, señor Brecht, ¿qué tiene para responder?

BRECHT. Yo he puesto al servicio de ustedes, gigantes, el Gran Método. Y pensando, como ustedes, gigantes, en los que van al teatro y en los que no van, o no pueden ir. Yo puse en mi arte el razonamiento y la crítica. Y los sazoné con todos los ingredientes modernos inimaginables: el ritmo americano, la epopeya soviética, las proyecciones de cine, las melodías, la tecnología lumínica... Yo no he querido juntar al

⁷³⁷ *El zapato de raso*, en el original.

público en manada bajo el mugido de las emociones o la desolación de lo sagrado. Y he querido diferenciar a mi público, acorde a sus ideas, sus deseos y, finalmente, sus posiciones políticas y de clase social. Yo no he querido esconderme detrás del Dios de las fábulas. Yo soy el único autor verdaderamente ateo del siglo XX: porque yo recapitulé en la escena, bajo la nitidez épica, la energía que circula por todos lados: la electricidad social. Gracias a mí, ustedes, gigantes de la montaña, tienen acceso a precisiones de todo tipo, sólo gracias a mí pueden ahora examinar las cosas mirándolas al reverso para ver realmente cómo son en realidad. Ahora pueden preguntar sin ambages: “¿Cómo marcha el mundo? ¿A qué bando pertenezco? ¿Quién se llevó a mi mujer o quién robó mi plato de pan?”.

MADAME POMPESTAN. Digamos que suena un poquito marxista. Haría falta sin embargo que los electores, mis electores, mis queridos electricistas y electores, crean que yo soy tal como me muestro y que crean, al menos, en ello al momento de deslizar su voto por la urna. Después de todo, cuando se vota, lo único que interesa es cómo uno se muestra. Nadie necesita saber cómo es en realidad ese a quien se vota. Y es bueno y razonable que los electores de base se pregunten a todo momento: “¿Cómo marcha el mundo?”. Es el rol de los elegidos y de los responsables, ¿no es cierto? La marcha de los asuntos es siempre una cosa complicada. Pero es mejor que las cosas, en vez marchar, den sensación de marchar, ¿no está ahí toda la clave del asunto?

AHMED. En el teatro no hay diferencia entre lo que se muestra y lo que en realidad es. El Ser, en el teatro, se constituye mostrando. Todo aquello que no se muestra es puro teatro enmascarado.

MADAME POMPESTAN. ¡Estás haciendo progresos extraordinarios, Ahmed querido! ¡Hablas casi como un Claudel!

AHMED. Nada de progresos, madame. Siempre dominé la lengua francesa. Todas las lenguas francesas que existen.

EL CORO. “Hay dos, pero debemos decir que hay sólo una, y que con esa tenemos suficiente”.

¿Qué dice a todo esto el señor Claudel?

No se deje llevar por la cólera, ni se pase de la raya.

Brecht le surtió sus buenos golpes.

Pero usted, Claudel,

Hombre seguro de su lengua y de sus propiedades,

Fuertemente establecido en todo lo que dura,

Sueñe mejor con replegar los velos de su perentorio espíritu,

Contenga sus fuerzas o tendrá usted,

Actual coronado y actual poseedor del trono,

El beneficio de un contraataque no precisamente dulce.

EL CORIFEO. Entonces, usted, que ha terminado en Francia con el teatro mundano: usted que no ahorró esfuerzos para destruir a mazazos con sus dramas la pequeña ingeniería del teatro de salón y sus “abrir y cerrar de puertas” a perpetuidad entre gente bien y sublimes evaporadas; usted que ha devastado, con el lirismo en la punta del martillo, al estilo de las buenas palabras y de las réplicas que hacen gala del espíritu parisino; usted que renovó las sonoridades de una lengua que se había cargado de ruidos y de nieblas, conduciendo los versos a una gramática más rica y distendida; ¡oh, rey elegido!, ¡no dude en defenderse!

CLAUDEL. Aunque no me hace feliz este desdichado encuentro, con gusto me enfrento a este hombre hecho de ataduras de todo tipo. Por eso esperaré que me responda. (*volviéndose a Brecht*) ¿Por qué razón habría que ver en usted a un poeta del teatro?

BRECHT. Porque con el único recurso del simulacro, de las luces y del juego distanciado demostré que nada se impone a los hombres con más fuerza que los hombres mismos. Y a su vez demostré la conveniencia de criticar y de patear el tablero para romper con todas las figuras que se nos imponen como establecidas, especialmente las más veneradas, con el fin de disolver a través de ellas la falsa conciencia moral que por costumbre nos encadena. Es una gran enseñanza comprender a través de estas figuras la opresiva maquinaria del mundo.

CLAUDEL. ¿Y si en ese camino convocas a las fuerzas más siniestras de cada una? ¿Qué ocurre si en vez de educar a los espectadores inscribiéndolos en un relato más vasto de salvación y de grandeza de cara al Dios que nos desea y que nos salva, en verdad, machacas y anclas a tus figuras a la cruz de sus propios apetitos? ¿Qué harías si supieras que eso ha ocurrido?

MADAME POMPESTAN. ¡Habría que mandarlo a prisión! ¡Es un espanto! ¡Bien dicho, Claudel! Mejor subir bien alto y permanecer, que reinar en lo bajo, en la crueldad, en el defecto, en la simplificación de todas las cosas. ¡Démosle crédito a Claudel!

AHMED. Pero Claudel, ¿acaso no fue Shakespeare, el más grande entre ustedes en consagrar todo su arte a describir el espantoso e inmenso juego que todo poder oculta? ¿Acaso no fue él quien poetizó como nadie justamente a partir de las miserias humanas más patentes? ¿No está Shakespeare, el coronado rey del siglo XVI, mucho más cerca de Brecht que de usted?

BRECHT. Así se habla. Sin contar que yo monté una sensacional adaptación del *Coriolano* del gran Will.

EL CORIFEO. Por favor, la delegación terrestre debe permanecer neutral durante todo el debate. Es su turno, Claudel.

CLAUDEL. Continúo, pero qué se puede esperar de quien se defiende frente a los gigantes de la montaña invocando el nombre de Shakespeare como aliado. Con su habitual descaro Brecht utiliza trucos de mucha bajeza. *“Es una verdad innegable que, de hecho, es imposible hacerlo mejor que Shakespeare. No se puede ser más inteligente, más divertido, más dramático, más iluminador, más sugestivo. Pero yo no soy un demagogo, y me atrevería a decir que un hombre completo, que un cristiano, no puede satisfacerse totalmente de la obra del bardo inglés. Porque todos los personajes de Shakespeare responden por sus actos y obedecen entonces al efecto de sus acciones. Pero parecen carecer de alguna otra instancia superadora, por ende, ¿qué se puede hacer de ellos? Admito que reconozco el sobreabundante virtuosismo de las palabras del poeta, y escucho en mí la sorda emanación de las palabras de Hamlet: “No me deleita el hombre, no, ni la mujer tampoco, aunque con vuestra sonrisa deis a entender que sí”⁷³⁸.*

BRECHT. ¡Por favor, declarar que rechaza la materia humana! Esto es asunto terminado. Un teatro que impugna la naturaleza humana está necesariamente fabricado por un ser servil.

EL CORIFEO. ¿No le parece demasiado usar palabras como servil, señor Brecht? Pero volviendo al último planteo del señor Claudel, ¿cómo cree usted entonces que “se puede ir más allá de Shakespeare”?

CLAUDEL. Logrando que el teatro esté realmente animado por una verdadera Fe. *“El arte puramente laico salido del Renacimiento agotó sus posibilidades. Se consumió en el incendio del Walhalla, al final de la Tetralogía de Wagner. Sólo la Fe le otorga a cada una de nuestras acciones, sean estas representadas, sean inocentes o no, un carácter simbólico. Nada sucede que no esté relacionado con una realidad superior y ligado al gran drama de la Creación que sirve siempre de fondo, y del cual una obra de teatro no es otra cosa que una suerte de comentario particular, una enérgica parábola”⁷³⁹.* Para todo tipo de representación se precisa de la Fe.

⁷³⁸ En *Mis ideas sobre el teatro*, Gallimard, 1966.

⁷³⁹ *Ibíd.*

MADAME POMPESTAN. A mí me suena recargado. Una elección es una representación dado que se elige a los que nos representarán. Pero, ¿una mera elección es el símbolo total del “*gran drama de la Creación*”? ¿Es necesaria la fe para una barata elección? Me parece demasiado, sinceramente.

AHMED. ¿No cree usted, señor Claudel, que Brecht animó realmente a la escena de una consistente convicción que es casi una fe? ¿Acaso no ha logrado hacer él, de cada mínima peripecia, el símbolo épico de la gran estructura histórica, es decir, de la lucha de clases, que todo lo envuelve?

BRECHT. Excelente, mi joven camarada. Escuche esto:

Si por lo bajo alguien declara

Que existe un Dios que, aunque invisible,

Puede, sin embargo, socorrernos,

Entonces es preciso partírla la cabeza en dos

Contra el suelo hasta que muera.

Así vemos qué hace con él,

Aquel que nos salva.

Propongo entonces que Claudel muera,

Que sea él a quien le rompamos la cabeza en pedazos.

AHMED. ¡Se ha enfervorizado! ¿Usted quiere decir entonces, señor Brecht, que Claudel ignoró la Historia y que despreció el iracundo saber de las revoluciones? Para mí es un memorable poeta de la violencia. Tal vez el único que junto a usted confrontó en profundidad los viejos mundos carcomidos con la pasión de los mundos nacientes.

CLAUDEL. Le agradezco su perspicacia, por más musulmán que sea. Mejor escuche este pasaje: “*¡Señor! Cuando aún éramos jóvenes, el mundo no era para nosotros lo suficientemente grande. ¡Íbamos a echar por tierra todas las antiguallas para forjar un mundo nuevo! ¡Íbamos a inaugurar un mundo cada día, íbamos a acostarnos los unos con los otros, íbamos a pasearnos sin ropa y sin prohibiciones a través de un mundo recién regenerado, íbamos a ponernos en marcha de una vez por todas a través de una tierra libre de dioses y de tiranos*”⁷⁴⁰. ¿Y qué pasó entonces? No me venga más, señor Brecht, con otra de sus virulentas y adoctrinadoras lecciones. La Fe es cosa resistente y puede rehacer el Universo; la Fe no es la pequeña y morosa reflexión de un solitario vetusto.

EL CORIFEO. Si todo el mundo se entromete en el debate, si los alegatos son constantemente interrumpidos, si en vez de distinguirse netamente uno del otro ambos candidatos discuten sólo en lo que parece ser una misma dirección, me veré obligado a levantar la sesión.

EL CORO. El asunto no es nada fácil. Poco a poco nos damos cuenta

Que Brecht y que Claudel,

Vistos de cerca y en la serenidad del arte entendido como contemplación,

Son mucho menos diferentes que lo que se suponía

Hace cincuenta años.

Tanto uno como el otro han sido los poetas épicos

De un gran relato del Universo.

CLAUDEL. Lo mío siempre fue una sólida lírica ejemplar. ¿Qué conserva como suyo la fábula marxista? ¿El llamado al odio de clase? Todo eso se hizo polvo cuando cayó el Muro de Berlín. Todo el mundo sabe hoy que Brecht ha estado del lado del ardid y la traición. Hasta ha levantado odas al crimen político. Todo lo ha reunido en historias de bajo vientre y tres centavos. ¡Considerar que el único fin de la humanidad

⁷⁴⁰ L’Otagé.

no es la esperanza en la salvación, sino la brutal supervivencia alimentaria! Ha enseñado la doctrina muerta del socialismo científico, cuyo único motor ha sido el servilismo para con los jefes del Partido. ¿Conoce la atroz historia de la pieza *La decisión*? Un joven militante cometió un pequeño error. Entonces sus camaradas lo matan, así de sencillo. ¡Pero antes se aseguran que el asesinado esté de acuerdo con el crimen! Como en los procesos de Moscú. Usted debe conocer el pasaje, señor Ahmed, usted es del tipo de esos que se saben de memoria tiradas enteras del teatro universal. ¡Adelante! Eduque ahora usted a esta Corte acerca del caso Brecht.

AHMED. El primer agitador dice: *Si te aprenden, querrán fusilarte, y con ello ya te habrán identificado, nuestro trabajo será descubrirlo. Por eso preferimos fusilarte nosotros mismos y arrojarte a la fosa de cal viva, para que te quemes.* Y nos preguntamos: *¿Se te ocurre otra salida?* El joven camarada respondió entonces: *No.* Los otros entonces confirman: *te preguntamos ahora para que respondas en voz alta: ¿Estás de acuerdo?* Y el joven responde: *Sí.*

MADAME POMPESTAN. ¡Mi Dios! ¡Qué horror!

CLAUDEL. No se lo dije, señora ministro.

BRECHT. ¡Di entonces, Claudel! Háblanos un poco de tus propias historias. Tu Rodrigo, el héroe de tu obra *El zapato de raso*, cuando tiene el capricho de construir una máquina para cruzar el istmo de Panamá, ¿no hace matar por millares a los obreros? ¿Y sin el menor remordimiento? Encima se vanagloria de ello, ¿o me equivoco?

AHMED. Así es. Rodrigo dice: “*Y cien mil hombres bajo la tierra duermen uno junto al otro al costado del camino que yo imaginé como testimonio de que gracias a mí, no han vivido en vano*”⁷⁴¹.

⁷⁴¹ *El zapato de raso.*

BRECHT. Lo que yo decía: ¡Cien mil muertos! Claudel es el verdadero escándalo de Panamá.

MADAME POMPESTAN. ¡Mi Dios! Ni Brecht ni Claudel parecerían tener ni la más mínima noción de los derechos del hombre.

BRECHT. ¡Háblenos un poco de su obra *El rehén!* ¿Les parece eso muy lindo? ¿Les parecería bien ver a un cura ofreciendo la mano de una pura y noble muchacha para acostarse con un asqueroso burgués por el cual no siente más que odio, desprecio y disgusto...? Y todo por obedecer al papa. Y en cuanto al servilismo hacia los jefes, del cual se me acusa, no hay como la Iglesia, con eso no se compara. ¿Cómo era que se llamaba ese viscoso sacerdote?

AHMED. Se llama Badilon. Y él llama a la muchacha Sygne de Coûfontaine.

BRECHT. Gracias por los nombres.

EL CORIFEO. Todo esto parece un exceso, señor Brecht, usted está siendo desleal.

AHMED. Poco después el cura proclama:

“Para salvar al Padre de todos los hombres,

Según lo que habéis recibido como llamado,

Importa que renunciéis a vuestro amor,

A vuestra causa y a vuestro nombre,

Y también a vuestro amor en este mundo,

*Abrazando al verdugo y aceptándolo por esposo*⁷⁴².

BRECHT. He aquí un cura ofrecido a los poderes de la carne fresca.

MADAME POMPESTAN. ¡Vómito y horror! ¡No hay más que bestialidad entonces en el teatro moderno! ¿Cómo quieren que defienda mi presupuesto con semejantes conductas?

CLAUDEL. ¡Pero este sacrificio no es más que el símbolo teatral de los amores tortuosos de la salvación! Todo se ilumina cuando la jovencita, finalmente persuadida, exclama: “*Señor, que se haga tu voluntad y no la mía*”⁷⁴³. Entonces el cura ilumina la gracia que hay en ese terrible renunciamiento. Ahmed, veámoslo.

AHMED. (*sacando de pronto un libreto y pasándoselo de prisa a madame Pompestan*) Lee, yo estoy muy cansado, Página 275, donde hay una marca.

MADAME POMPESTAN. Yo no sé si el rol de un cura me conviene, pero... en fin... (*leyendo*) “*Aquí está el final que todos deseamos, ¡el edificio del amor propio ha sido finalmente abatido! ¡Aquí están finalmente las voluntades quebrantadas! ¡Aquí está la verdad ante nuestras narices! ¡Se pudo finalmente vencer al tenaz amor a uno mismo! ¡Ahora sólo están la criatura y su Creador en el Edén de la Cruz!*”⁷⁴⁴.

CLAUDEL. Y el cura termina cambiando el sacrificio en la sencilla transfiguración de una devoción:

“*Todo es sencillo, oh mi Dios, para aquel que te ama,*

⁷⁴² *L’Otage*.

⁷⁴³ *Ibíd.*

⁷⁴⁴ *Ibíd.*

*Y todo es difícil para quien no haga de tu Voluntad, una cosa adorable*⁷⁴⁵.

MADAME POMPESTAN. Me parece que yo hacía mejor ese papel.

BRECHT. Yo también puedo leerle el final de *La decisión* que con tanta saña han insultado. Porque yo más bien he iluminado el horror del crimen de un joven camarada a partir de una causa que sobrepasa la vida de cada uno. Escuchen el final. Y tengan ustedes, la delegación francesa, la palabra pronta para dar su parecer. Los tres que matan al joven camarada con su acuerdo, dicen:

Entonces nosotros lo hemos fusilado

Y arrojado a la fosa,

Cuando se haya calcinado,

Volveremos a nuestro trabajo.

Y ahora, ¿qué responden?

AHMED Y MADAME POMPESTAN.

“Vuestro trabajo ha dado sus frutos.

Porque las enseñanzas de los clásicos,

Junto al abc del comunismo,

Han sido impartidas a aquellos que están en la ignorancia

De su propia condición y conciencia de clase,

Y a los que teniendo esta conciencia

Han conocido la experiencia de la revolución.

Porque la revolución siempre lleva las cosas adelante.

Y porque los rangos de los combatientes están bien hechos.

⁷⁴⁵ *Ibíd.*

En total acuerdo estamos.

Sin embargo, a su vez, percibimos todo lo que falta aún

Para que el mundo cambie:

La cólera y la tenacidad, la ciencia y la indignación,

La iniciativa veloz, la reflexión profunda,

La fría paciencia, la perseverancia infinita,

La comprensión de lo particular y la comprensión de lo general:

Únicamente instruidos de la realidad podemos cambiar el mundo”⁷⁴⁶.

MADME POMPESTAN. ¿Se da usted cuenta de lo que me ha hecho decir? ¿No dije que el abc del comunismo había sido repartido a todos? ¿Qué hago si Chirac me oye? ¡Me defenestran!

AHMED. Estamos en el teatro, señora.

BRECHT. ¿Escucharon eso? ¿Acaso esta obstinación tenaz de los hombres por su libertad integral no vale más que la siniestra Cruz de Claudel? Sacrificio por sacrificio, ¿qué es mejor?

EL CORO. Perplejos estamos

Por esta violenta guerra

Donde cada uno ataca y contraataca con más fuerza.

Parece la guerra de los unos con los otros.

⁷⁴⁶ *La Decisión.*

Por más que el coronado Claudel y el candidato Brecht sean,
Por convicción y uso de la lengua,
Tan diferentes,
Tan contrarios,
Tan irreconciliables,
Sin embargo, es a ambos,
Y no a uno solo,
A quienes el teatro del siglo XX
Le debe el impulso que reverdece
Por encima de la monotonía de los espectáculos.
Y es a esta pareja, en su conjunto,
Y no a uno solo,
A quien justamente hoy,
Sería necesario tomar de ejemplo
Para librar a la escena actual de sus males,
Ajustando entonces a la época en curso
Estas dos excepciones que superan la natural miseria que se vive.

EL CORIFEO. Para distinguir mejor sus diferencias, o para reconocer con más detenimiento lo que hasta aquí uno pretende hacer mejor que lo que él otro ha hecho, nos proponemos ir más en detalle. Examinemos de cerca sus inicios, cómo hicieron para instalarse en la escena.

EL CORO. No hay nada que temer.

Ni a los gigantes de la montaña,

Ni a nosotros, numerosos muertos.

Ni a los vivos.

Cada uno acá entiende las sutilezas.

El teatro siempre supone,

Si es verdadero teatro,

Que el espectador, el que sea,

Entienda lo que se dice,

Y vea lo que se hace.

CLAUDEL. Y bien, sigamos entonces con los prólogos. No hay fórmulas. Yo aborrezco las exposiciones, la narración interminable de las circunstancias. El teatro no es la novela. Debe estar siempre ahí, en la evidencia física de los deseos contrarios, desde el primer minuto. Y yo soy capaz de conseguir eso sólo a través del misterio que encierra todo diálogo corto, que sólo en su prosecución se dilucida. ¡Señor Ahmed! ¿Sería tan gentil de tomar el comienzo de mi obra *Partage de midi*?

AHMED. A sus órdenes. ¿Cuál versión?

CLAUDEL. La que hice para la escena. La del 1948.

AHMED. Perfecto. (*a madame Pompestan, dándole un libreto*) Yo hago Mesa, y usted hace Amalric.

MADAME POMPESTAN. ¡Otra vez un personaje de varón! ¿Qué soy? ¡Un travesti!

AHMED. Todo actor es un travesti. Empiece.

MADAME POMPESTAN. “*Mi buen amigo, no dejes que te engañen*”.

AHMED. “*La cosa aún no terminó*”.

MADAME POMPESTAN. “*Entonces no la bagas. Confía en mí. Te amo, Mesa. ¡No lo bagas!*”.

AHMED. “*No está mal del todo mal*”.

MADAME POMPESTAN. “*¿Pero no te agrada lo que hizo?*”.

AHMED. “*Tiene sus cualidades*”.

MADAME POMPESTAN. “*Odio a los débiles. Les temo...*”⁷⁴⁷.

CLAUDEL. ¿No suena a la vez vivo y enigmático? ¿No les dio ganas de saber más de esas personas, de saber qué les pasa? Pero también puedo, a través de una tirada lírica aplastante, crear el soplo que cautiva. ¡Señor Ahmed! Le pido ahora el comienzo de la segunda versión de mi *Tête d’or*.

AHMED. ¡Con mucho gusto!

“*Heme aquí,*

Imbécil e ignorante,

Un hombre nuevo frente a lo desconocido,

⁷⁴⁷*Partage de midi*, versión escénica.

*Mi cara dirijo hacia el nuevo Año y su arco de lluvia,
¡De cansancio el corazón tengo lleno!*

*Nada sé y nada puedo. ¿Qué decir y qué hacer?
¿Cómo usar estas manos que cuelgan,
Y estos pies que me conducen como el sueño nocturno?
La palabra no es más que un ruido y los libros, sólo papel.
No hay nadie más que yo acá. Y me parece que todo
Aire es brumoso, que la labranza es mucha,
Y que los árboles desnudos me hablan
Con un discurso sin palabras,
Dudosamente⁷⁴⁸.*

CLAUDEL. ¿No es desgarrador? ¿No es acaso la inaugural evidencia de un destino?

BRECHT. Es, francamente, imposible. Yo también sé cómo hacer que una tirada despierte la inteligencia del espectador. Sólo hace falta que al inicio se exponga una situación concreta y se indiquen las contradicciones naturales, de las cuales la pieza toma su mayor y mejor sustancia. El pobre espectador de Claudel queda estupefacto, horrorizado, hipnotizado por una catarata de sentimientos más grandiosos que un dirigible. ¿Qué es toda esa parafernalia de arcos, labranzas, discursos mudos? Con semejante despropósito en las orejas, el espectador nunca podrá poner en tela de juicio sus propias creencias. ¡Ahmed! Vea cómo lo hago yo. Busque el comienzo de *La madre*, mi obra inspirada en Gorki.

AHMED. (*a madame Pompestan, pasándole un libreto*) Esto le va a quedar mejor.

⁷⁴⁸ *Tête d'or*. Segunda versión.

MADAME POMPESTAN. Toda ministra de la república es una madre de familia irreprochable. Seguramente voy a decir con mucha expresividad este parlamento. *“Siento vergüenza de alimentar a mi hijo con semejante sopa. No puede haber más grasa en una sola cucharada. Un solo kopek fue la paga la semana pasada, y ahora ni eso. Sé que hay necesidad de comer mejor; las jornadas son largas y el trabajo duro. Es difícil tener un solo hijo y no poder darle una mejor comida; es chico, y aún está en pleno crecimiento. No se parece en nada a su padre. Tiene la cabeza metida todo el día en los libros, su única comida. Y ahora hasta esta mísera sopa se volvió mala. Bastante mal lo hace sentir. Por ahora sólo busmea la sopa. Nada mejor puedo darle. Ya no le sirvo, y no pasará mucho tiempo para que se dé cuenta que en verdad no soy más que una carga para él. Terminará por irse. ¿Qué puedo hacer yo, viuda de un obrero y madre de otro? Con un solo kopek trato de hacer lo que puedo. Trato de economizar, pero nada es suficiente. No veo por ningún lado la salida”*⁷⁴⁹.

CLAUDEL. Se diría que es un buen melodrama.

MADAME POMPESTAN. ¿Y eso qué sería? Literatura para el populacho, ¿no?, para la chusma. *(a Ahmed)* Mi querido amigo, la próxima vez hágame decir partes un poco más relevantes, por favor, le ruego.

BRECHT. Y en cuanto a atraer con la vivacidad el diálogo, como si la escena comenzase antes de haberse levantado el telón, ¡no hay quién me supere! Vean esto. ¡Ahmed! ¡Y usted, la de la belleza aburguesada, usted! Muestre a los jueces el comienzo de mi pieza *La boda de los pequeños burgueses*. Yo haré el rol de la novia. Es mi papel preferido; es de una gran delicadeza y exquisitez.

MADAME POMPESTAN. *(tomando el libreto que le pasa Ahmed)* Espero esta vez no sea demasiado comunista la historia. Veamos.

⁷⁴⁹ *La madre.*

(Ella empieza)

“He aquí el bacalao”.

AHMED. *“Esto me recuerda una historia”.*

BRECHT. *“¡Padre, mejor sería que comieras! Siempre sos quien recibe la peor porción”.*

AHMED. *“¡Me recuerda una historia! Tu difunto tío, me la confirmó, pero eso es otra cosa, bueno, estábamos todos juntos comiendo pescado, y, de golpe, comió apurado, unos malditos arenques, y se atragantó, ponga atención, le habíamos dicho, y se abogaba y empezó a mover los brazos y las piernas...”.*

MADAME POMPESTAN. *“Jacob, toma un pedazo de la cola”.*

CLAUDEL. ¡Otra vez el teatro que presenta fragmentos de vida! ¡Por favor, es naturalismo grueso! Lamentable.

MADAME POMPESTAN. ¡Dígame, Ahmed! ¡Un pedazo de la cola! ¿A qué se refiere? No me estará metiendo en algo pornográfico, ¿no?

AHMED. Señora, era la cola del pescado.

EL CORO.

Aunque estén emparentados con materiales muy distintos,

Y aunque la concepción poética

En Claudel sea un poco hiperbólica

Y en Brecht un poco cínica,
Son el uno para el otro en el movimiento vocal
Y corporal que le da peso al mundo.
Ellos proponen.
Ellos instruyen.
A través de la soplada voz
De un simple cuerpo maquillado
Que viene hacia nosotros
Son capaces de mostrarnos
Toda la fragmentaria extensión de lo posible.

EL CORIFEO. Analicemos ahora los cortes bien hechos y las distancias. Veamos cómo uno y otro terminan sus fábulas. Si las dejan en suspenso, o si al contrario, se dirigen, a nosotros, gigantes de la montaña...

EL CORO. ...de los que van al teatro,
Y de los que no van...

EL CORIFEO. ...y de aquellos que salen del teatro vivificados y llenos de sueños.

BRECHT. ¡Ah! Eso que yo llamo la caída, esa es mi parte favorita. Una vez desplegadas todas las contradicciones, las reversibilidades, las rupturas entre la conciencia de cada personaje con él mismo y con la situación concreta que lo manipula, yo me dirijo directamente al público. Y le declaro sin vueltas lo que puede servir a la construcción de un pensamiento nuevo. A los gigantes de la montaña les digo entonces lo que deben buscar y encontrar por su cuenta, y merced a su propio esfuerzo. Tomen, como ejemplo, los últimos dos versos de *El Buen Alma de Se Chuan*:

Muy querido público, busquen ustedes el final que falta:

*Pues hace falta que este final exista, hace falta, hace falta.*⁷⁵⁰

CLAUDEL. ¡Y yo entonces! Yo diversifico la fábula en distintas direcciones. Es verdad que en principio están los descontentos del alma pecadora entre la fuerza egoísta del deseo terrenal y el mandato cósmico de la Salvación. Pero al final está siempre la gran propuesta redentora y liberadora que el soplo del Espíritu ejerce sobre la carne. Y me dirijo también al público para señalarles que este alegato y esta ascensión están, por el humilde artificio del teatro, a ellos destinados. Tomen, por ejemplo, la última frase, inmóvil y a la vez temblorosa, de mí *El zapato de raso*:

*¡Que todas las almas cautivas sean liberadas!*⁷⁵¹

BRECHT. Y el famoso final, alerta y dirigido al porvenir, de mi pieza antifascista, *La Evitable Ascensión de Arturo Ui*. De a poco se transformó en un proverbio moderno.

AHMED. ¡Es verdad!

*¡El vientre de donde surgió la inmunda bestia todavía es fértil!*⁷⁵²

MADAME POMPESTAN. ¿Es de Brecht esta historia de bestias y de vientres? Ahora se leen todos los días. Políticos como Le Pen surgen a raudales en los diarios.

AHMED. Señora, el teatro le lega al mundo cada día una sabiduría inmensa y material.

⁷⁵⁰ *El buen alma de Se Chuan.*

⁷⁵¹ *El zapato de raso.*

⁷⁵² *La Evitable Ascensión de Arturo Ui.*

CLAUDEL. Y la última frase de mi *Juana de arco en la hoguera* que recapitula todo el misterio en la mayor de las simplicidades. ¿O pensaban que Juana de Arco era sólo de Brecht?

Escuchen esto:

“*No hay más grande amor que dar la vida por aquel que se ama*”⁷⁵³.

BRECHT. ¡Y la estrofa final de *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*, con su sordo llamado a la resistencia, y a comprender de una vez por todas que no podemos contar con otra cosa que las propias fuerzas! Hágala conmigo, Ahmed.

AHMED. Con gusto.

AHMED Y BRECHT.

¡De pie, crujiente!

¡Sé tú el atacante!

Aprieta los dientes y acuérdate:

Rebelde o no, la muerte te espera.

No cuentas más que contigo.

Tú no vivirás más que en el golpe.

¡De pie, crujiente!

*¡Sé tú el atacante!*⁷⁵⁴

CLAUDEL. Y la bendición universal pronunciada por el Emperador, como última réplica de *El reposo del séptimo día*.

⁷⁵³ *Juana de Arco en la hoguera.*

⁷⁵⁴ *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas.*

“¡Paz al pueblo en la bendición de las almas! ¡Paz al hijo de Dios en la comunión de la llama!”⁷⁵⁵.

BRECHT. Y la canción, a la vez melancólica y primaveral, con que termina *Madre Coraje y sus hijos*:

La primavera ha llegado, ¡Despierta, cristiano!

Se derrite la nieve,

Los muertos duermen.

Y los que no murieron todavía

*Ahora se ponen en camino.*⁷⁵⁶

CLAUDEL. Y la fuerte y viril decisión fundadora que cierra mi drama político, *La Ciudad*:

“Para nosotros, establecidos en el medio de la Ciudad, constituiremos las leyes”⁷⁵⁷.

BRECHT. Y esta esperanza científica que propongo a los espectadores como un desafío a sus conciencias, al final de *Galileo*.

“Todavía sabemos bastante poco, Giuseppe. Estamos sólo en los comienzos”⁷⁵⁸.

CLAUDEL. Y el último dulzor que, por las palabras finales de su heroína, hace descender en el público el sentido de lo oscuro y de la muerte, en la segunda versión de *El Anuncio hecho a María*:

“Está bien morir así,

⁷⁵⁵ *El reposo del séptimo día.*

⁷⁵⁶ *Madre Coraje y sus hijos.*

⁷⁵⁷ *La Ciudad.* Segunda versión.

⁷⁵⁸ *Vida de Galileo.*

Para que se extienda entonces sobre nosotros paulatinamente

*El oscurecimiento de las más ominosas tinieblas*⁷⁵⁹.

BRECHT. Y el vigor solitario de Garga, el sentido innato de las fuerzas del desorden, cuando el telón cae *En la jungla de las ciudades*:

“Es bueno estar solo. Agotado, un caos. Fue el mejor tiempo”.⁷⁶⁰

EL CORIFEO. ¡Suficiente, más que suficiente! Haya paz. Brecht. Claudel. El teatro nos ha embargado en la igualdad de su vigor.

EL CORO.

Cada uno de ellos,

Brecht y Claudel,

Enseñan a su manera, al teatro del siglo,

El poder de un comienzo y la fecundidad de muy ricas peroraciones.

Saben, por otra parte, que tenemos necesidad, en estos tiempos,

De la fuerza sin piedad de todo aquello que se afirma.

Saben que exigimos que la estrechez

De la felicidad sea rota

Por la evidencia, en nosotros,

De lo que es realmente verdadero.

EL CORIFEO. Dado que ni las consideraciones generales, ni el examen detallado de las exposiciones y de los finales lograron el desempate deseado en el espíritu de los

⁷⁵⁹ *El Anuncio hecho a María*, versión escénica.

⁷⁶⁰ *El Anuncio hecho a María*, versión escénica.

gigantes de la montaña, preséntenos sin más una escena, sólo una escena, y veamos cómo distribuyen en muchas voces uno de esos grandes conflictos que hacen al devenir del mundo, ya sea entre el hombre y la mujer, entre el Estado y la política, entre la ciencia y la religión, entre el dinero y la verdad, como ustedes quieran. ¡Señor Brecht!

BRECHT. ¡Perfecto! Soy el maestro de la clarificación de conflictos. Y de la exposición acostumbrada de sus ambivalencias. Tomemos de mi obra *Vida de Galileo*, la escena tercera. Yo voy a hacer de Galileo. Por otra parte, Galileo soy yo. Que la señora ministro me tire las réplicas en el rol del cardenal Bellarmino. Será un buen entrenamiento de teatro para ella.

MADAME POMPESTAN. ¡Ahora esto también! ¡Hace un momento fui cura, y ahora me hacen cardenal! ¡Es increíble lo rápido que se asciende en el teatro!

AHMED. *(dándole el libreto)* ¡La púrpura le sentará a las mil maravillas!

BRECHT. Le pido actúe el rol de manera entrecortada, y un poco untuosa. Vamos. *(comienza)*

“¿Acaso la verdad no alza la voz?”.

MADAME POMPESTAN. *“¿Es posible caminar sobre carbones ardientes y no quemarse los pies?”*

¿Está seguro, querido Galilei, que ustedes, los astrónomos, no buscan simplemente hacer de vuestra astronomía una cosa más confortable? Ustedes piensan en términos de círculos o de elipses, y en términos de velocidades uniformes, de movimientos simples que responden a la medida de sus cerebros. ¿Y si Dios quiso en verdad que los astros hicieran esto? (con su dedo traza en el aire con velocidad irregular una órbita extremadamente complicada) ¿En qué se transformarían todos vuestros cálculos?”.

BRECHT. *“Eminencia, si Dios hubiese construido el mundo más o menos como esto (él rehace en el aire la complicada curva), entonces hubiera igualmente construido nuestros cerebros de esta forma (ídem.), de tal manera que estos reconocerían esas órbitas como las más simples. Yo creo en la razón”.*

MADAME POMPESTAN. *“Con la razón, mi amigo, no va a ir muy lejos. Alrededor nuestro no vemos más que debilidad, hipocresía y crimen. ¿Dónde está la verdad?”.*

BRECHT. *“Yo creo en la razón”.*

MADAME POMPESTAN. *“Piense mejor por un instante en cuánto dolor y cuánta reflexión necesitaron los Padres de la Iglesia, y tantos otros como ellos, para dar un poco de sentido a un mundo así, (¿no es repugnante?) Piense en la barbarie que, en la Campania, hace azotar a los campesinos semi desnudos de sus tierras, y en la estupidez de esos miserables campesinos que a cambio le besan los pies”.*

BRECHT. *“¡Es vergonzoso! Viniendo hasta aquí, yo vi...”.*

MADAME POMPESTAN. *“La responsabilidad del sentido de tales hechos (de los que se compone la vida), que no podemos totalmente comprender, se la atribuimos a un Ser Superior, nos han dicho que ellos sirven a ciertos designios, y que todo esto proviene de una vasto plan. No es que así se consiguiera calmar toda inquietud, pero ustedes, en este momento, acusan a ese Ser Superior de no saber claramente cómo se mueve el mundo de los astros, cosas estas que ustedes parecen saber más que bien. ¿Eso es sensato?”.*

BRECHT. *“Yo soy un hijo convencido de la Iglesia...”.*

MADAME POMPESTAN. “¿Ustedes quieren con toda inocencia imputar a Dios los peores errores en materia de astronomía! ¿Acaso Dios no estudió suficiente astronomía antes de escribir las Sagradas Escrituras? ¿Mi querido amigo! ¿No es más verosímil que el Creador sepa más que su criatura en lo que respecta a la creación?”.

BRECHT. “¿Pero en última instancia, señores, el hombre no sólo puede interpretar mal los movimientos de los astros sino también la Biblia?”.

MADAME POMPESTAN. “Pero en última instancia, sólo corresponde a los teólogos de la Santa Iglesia juzgar de qué modo debe interpretarse la Biblia, ¿no es así? Señor Galilei, el Santo Oficio decidió esta noche que el sistema de Copérnico, según el cual el sol no se mueve y es el centro del mundo, y la tierra se mueve, y no es de ninguna manera el centro del mundo, es un sistema insensato, absurdo y herético. Tengo el encargo de hacerlo desistir de semejante opinión”.

BRECHT. “¿Qué significa eso? ¿Y lo que dicen los hechos? Yo estaba seguro que los astrónomos del Collegium Romanum habían reconocido la exactitud de mis relevamientos”.

MADAME POMPESTAN. “Con la expresión de la más alta y profunda satisfacción, y de la manera más elogiosa hacia su trabajo”.

BRECHT. “Pero los satélites de Júpiter, las fases de Venus...”.

MADAME POMPESTAN. “La Santa Congregación ha tomado su decisión sin tomar conocimiento de los detalles”.

BRECHT. “Lo que quiere decir que cualquier otra búsqueda científica...”.

MADAME POMPESTAN. *“Está plenamente garantizada, señor Galilei. Y está en conformidad con el pensamiento de la Iglesia, que dice que nosotros no podemos saber, pero que nos está permitido indagar. Libre es usted de tratar esa teoría bajo la forma de una hipótesis matemática. La Ciencia es la hija legítima y muy amada de la Iglesia, señor Galilei. Ninguno de nosotros supone seriamente que usted desea minar la confianza en la Iglesia”.*

BRECHT. *“Se puede acabar la confianza a fuerza de abusar demasiado de ella”.*

MADAME POMPESTAN. *“¿En serio? Sea realista, querido amigo. Por nuestra parte, permaneceremos vigilantes, pero créame que nosotros le necesitamos a usted más que usted a nosotros”²³.*

EL CORIFEO. ¡Detengámonos acá!

EL CORO. Brecht. Magnífica lección para
Un teatro como el de hoy, triste y más bien empequeñecido,
Enquistado en la deploración,
En las neurosis, en la ausencia de todo futuro.
Nada más fuerte que esta energía que surge
De una verdad que vemos surgir ante nuestros ojos
Dando por tierra todas y cada una de nuestras
Anquilosadas opiniones ya establecidas.
Opiniones que, por su pesadez y viscosidad,
Corresponden más bien a todo el aparataje obstinadamente
Solapado e hipócrita de los gobiernos.
Quede declarado: Brecht nos es necesario.

CLAUDEL. ¡Esta es una lección para colegiales! Por encima de la ciencia está el sacrificio. Por encima del sabio está el misterio.

EL CORIFEO. ¡Es su turno, ahora, señor Claudel!

CLAUDEL. ¡Yo no haré más que un muy breve fragmento! *El zapato de raso*, tercera jornada, escena X. Y ya que este perverso de Brecht encuentra teatralmente divertido que el rol de un cardenal sea hecho por una mujer, ¡yo no me voy a quedar atrás! Como los antiguos griegos, reduciré la ceremonia trágica únicamente a oficiantes masculinos. ¡Señor Ahmed! ¡Tome usted el rol de Prouhèze!

MADAME POMPESTAN. Le toca ahora a usted, querido amigo, cambiar de sexo. Nos vamos a reír, ¡estoy casi segura de que no tiene usted mi talento!

AHMED. La máscara, que está fija, no es más que la puerta de entrada a todas las metamorfosis.

CLAUDEL. ¡Y note usted que yo actuaré el rol de Don Camilo, el hombre de Mogador, el señor de los Árabes! Así de este modo opera Dios al cambiar en el escenario del mundo a todas sus criaturas en aquello que no son.

(actuando)

“Prouhèze, cuando rezas, ¿estás totalmente entregada a Dios nuestro Señor? Pero si el Señor hace que tu corazón esté lleno de Rodrigo, ¿qué lugar le queda al Supremo?”.

AHMED. *“Me basta con no hacer el mal. ¿Acaso Dios nos pide que por amor a Él renunciemos a todas nuestras relaciones?”.*

CLAUDEL. *“¿Débil respuesta! Hay afectos que Dios permite y que son parte de su Voluntad. Pero Rodrigo en tu corazón no es efecto de la Voluntad sagrada, sino de la tuya propia. Eso es pasión”*.

AHMED. *“La pasión está unida a la cruz”*.

CLAUDEL. *“¿A qué cruz?”*.

BRECHT. A la cruz que hacen los espantapájaros con sus brazos. A las calabazas ahuecadas en forma de cruz, ¡qué buenas serían para volverlas pilas campestres repletas de agua bendita para bendecir los campos y la hacienda!

EL CORIFEO. ¡Señor Brecht! Usted sin duda se perjudica saboteando la representación del actual monarca.

CLAUDEL. ¡Siempre hacen lo mismo, estos comunistas de mierda! No hacen otra cosa que sabotear el esfuerzo unánime, para después lanzar sus bombitas cuando el desorden impera.

BRECHT. No lo han hecho tal vez con la suficiente firmeza y refinamiento. Es el único reproche que habría que hacerles.

EL CORIFEO. Retomemos desde un poco antes. Desde la réplica interrumpida.

AHMED. *“La pasión está unida a la cruz”*.

CLAUDEL. “¿A qué cruz?”.

AHMED. “Rodrigo es, para siempre, la cruz a la cual estoy atada”.

CLAUDEL. “Pero esa cruz no te dará satisfacción hasta que no rechace todo aquello que es fruto de la voluntad de un Dios que ha sido con saña destruido”.

AHMED. “¡Oh espantosas palabras!

¡No, no renunciaré al amor de Rodrigo!”.

CLAUDEL. “Dejarás morir en ti, entonces, a ese Cristo asfixiado que clama con un grito terrible en lo más profundo de tu corazón porque no estás dispuesta a recibirlo”.

BRECHT. (*parodiando a Ahmed*) ¡No, no renunciaré a Rodrigo! ¡No renunciaré a mi cuchi-cuchi!

CLAUDEL. ¡Que se lo descalifique! ¡Que lo aten, o que le corten la lengua! ¡Vil perro alemán! ¡Blasfemo!

EL CORIFEO. Señor Brecht, es la última advertencia. Pueden continuar, franceses.

CLAUDEL. “Dejaras morir en ti, entonces, a ese Cristo asfixiado que clama con un grito terrible en lo más profundo de tu corazón porque no estás dispuesta a recibirlo”.

AHMED. “¡No, no renunciaré a Rodrigo!”.

CLAUDEL. *“¡Proubèze, yo creo en ti!*

¡Proubèze, sediento estoy! ¡Ah! ¡Abandona tu deseo de mujer y deja ver en tu rostro finalmente al Dios que estás imposibilitada en recibir!

¡Y escucha correr en el fondo de tu corazón el agua de este Dios del cual tú serás el vaso de cristal divino!”.

AHMED. *“¡No, no renunciaré a Rodrigo!”.*

CLAUDEL. *“¡Pero de dónde viene sino del Señor esa luz que ilumina tu rostro!”⁷⁶¹.*

BRECHT. La trompa le quedó iluminada de todos los besos que se dio con su queridito.

CLAUDEL. Esta vez lo mato.

Claudiel se arroja sobre Brecht. Se pelean por un momento, luego los separan.

EL CORO. ¡Claudel!

Magnífica amonestación de lo profundamente sacrificial

A través de la enseñanza del arrepentimiento.

De esta forma la escena nos muestra que, en cada uno,

El camino de la cruz y los cambios de dirección

⁷⁶¹ *El zapato de raso.*

De nuestras existencias, se hacen por medio de los arreglos

Y mecanismos de nosotros mismos,

Con un consentimiento secreto

Que muchas veces se opone a lo que ofrece

El vil mundo circundante.

Que quede declarado: este mundo también precisa poetas como Claudel.

EL CORIFEO. La prueba ha terminado. Fue vehemente, y complicada. Ahora podemos, ya instruidos y maravillados, proceder al voto. Solicito levanten bien alto la mano aquellos que quieren que Claudel se mantenga en su trono.

La mitad exacta de los jueces (el Coro, el Corifeo, madame Pompestan y Ahmed) levanta la mano; entre ellos vota a favor madame Pompestan. Ahmed se abstiene.

EL CORO. Y ahora seguidamente, ¿quiénes optan por Brecht para reemplazar a Claudel en el trono? (*se levanta el mismo número de manos que para Claudel. Ahmed no vota tampoco esta vez*) Hay una estricta igualdad tanto para uno como para el otro. Esta elección no logró nada. ¡Señor Ahmed! Usted no levantó la mano ni por Brecht ni por Claudel. ¿Nos daría el gusto de desempatar el entuerto?

BRECHT. ¡Querido amigo árabe! ¡Este es el momento de recordar todo lo que los católicos integristas y los políticos de extrema derecha te han hecho! No olvides ahora que tú, proletario y apátrida, has sido reducido a la invisibilidad justamente por todos los diplomáticos y capitalistas que formaron y forman aún parte del partido de Claudel.

AHMED. No soy ningún apátrida. Allí donde me encuentro, allí es mi patria. En un instante y para siempre.

CLAUDEL. Acuérdate del destino colectivo que funda al Dios en quien crees. Y que no serás reconocido más que en tu legitimidad inmemorial, por encima de las controversias que con ustedes, los musulmanes, tienen los católicos.

AHMED. Yo soy universal, y no estoy adherido a ninguna singularidad divina. Poco importa quién soy bajo de esta máscara, y tampoco importa a quién me parezco.

EL CORO. ¡Entonces cómo se soluciona este conflicto!

AHMED. No tiene solución.

El teatro, hoy en día, es como una pequeña planicie cortada de setos, un bosquecillo, un paisaje de provincia y sin horizonte. Nacen ahí algunas pocas flores vivas, que se riegan y preservan. Ya que en todos lados se sabe cómo hacer bien las cosas, como a menudo lo hacen buenos y juiciosos jardineros, que por cierto no faltan. Pero lo que sí está en déficit es la energía, y la cercanía real con el mundo, que casi siempre se nos escapa. Por más ornados y sutiles que puedan ser los espectáculos de hoy en día, todos son como una huerta bien cercada. Se los olvida como se olvidan las chucherías que sobre un estante hace un tiempo nos deleitaron profundamente. Los genios de Brecht y de Claudel han puesto en circulación, sobre el espacio siempre estrecho de la escena, una advertencia y un desgarró que a todos nos toca. Uno puso en acción los recursos más radicales del cinismo dialéctico. El otro, todo el espesor de la lengua y de las mitologías. Entre ellos también se han levantado cercos y compartimientos cerrados. Una salida familiar y brutal hecha más bien con las fábulas de las requisitorias. Entre ellos cundió más bien la vieja historia de vencer al otro, no de testimoniarlo. Pero la verdadera victoria sólo será alcanzada en el múltiple conocimiento que implica la duda. ¡Sí! Sólo hay que hacer brillar el infinito de la duda para que tal vez, una de estas noches, reconozcamos por fin su tan necesaria empresa, ¡y aprendamos, a su vez, a saber cómo no sucumbir a ella! Esa es la magia del teatro. Poco importa en el fondo de qué duda y de qué triunfo se trate. Personalmente, considero que Brecht tendría más las de ganar que el señor Claudel, pero el teatro no

hace distinción de personas. Porque lo mejor es repartir, y transformar de manera insistente la violencia del mundo por un pensamiento voluble y manifiestamente perceptible, sea el de Brecht o el de Claudel. Eso poco importa. Declarémoslos iguales para el ojo universal del teatro.

(Aplausos del coro)

Les propongo cambiar vuestras costumbres constitucionales en honor de este siglo terrible y fecundo, propongo la elección de un triunvirato, como los que formaban los implacables Romanos en tiempos de crisis. Ahora que esta época se ha cerrado, pido sean puestos en el trono, Brecht, Claudel y Pirandello.

(Aplausos del coro).

BRECHT. ¡Eh, eh! ¡Malicioso político! Entre Claudel y yo, Pirandello no hará mejor figura que el pobre Craso⁷⁶² entre Pompeyo y César. Quisiera aliarme a él para barrer a Claudel, y después dejarlo cesante o destituirlo, como quien no quiere la cosa.

CLAUDEL. Conviene aceptar lo que viene de Dios. Brecht hará muchas cosas abyectas, pero con la ayuda de mi Ángel guardián y el pobre y pequeño Pirandello, también yo haré lo posible para derribarlo.

MADAME POMPESTAN. Siempre dije que este Brecht y este Claudel eran verdaderos hombres. Uno es más bien del tipo de los hombres mentales, creyentes y seductores. Y el otro es del tipo de los pequeños halcones, que aunque desgarrados despiertan fuertes pasiones. Bueno, dejemos mejor para otro momento las cuestiones sexuales. Mi querido Ahmed, ¿y yo qué resuelvo en medio de todo esto y de mi bendito presupuesto?

⁷⁶² Marco Licinio Craso (c. 115 a. C. – 53 a. C.) fue un relevante aristócrata, general y político romano de la era tardorrepública, más conocido como Craso el Triunviro. Su importancia en la historia proviene del apoyo financiero y político que brindó al joven y empobrecido Cayo Julio César, apoyo que le permitió embarcarse en su propia carrera política. Llegó a un pacto secreto con César y con Cneo Pompeyo Magno, el llamado Primer Triunvirato, para hacerse con el poder en Roma. (N. del T.)

AHMED. No hay más que un principio, señora ministro.

MADAME POMPESTAN. ¿Cuál es?

AHMED. Amar el teatro. Es preciso querer al teatro con todas las fuerzas. Finalmente, usted qué piensa, ¿le gusta el teatro?

MADAME POMPESTAN. ¡Lo adoro! ¡Tanto que si Chirac me echa, me hago actriz! ¿Le parece que yo podría ser una de las buenas?

AHMED. ¡Sería usted genial, señora! No muy sobria que digamos, pero seguramente genial, ¡eso sí! (*a Brecht*) Estimado Brecht, ¿sabría usted, por casualidad, usted que ha indagado y se ha metido en todos los rincones habidos y por haber, si Scapin, el astuto valet de Molière, está en alguna parte de este Infierno? Tal como lo conozco, y como lo conocemos, ese proletario cínico y sutil debería estar entre uno de sus más caros amigos.

BRECHT. (*mirando a Ahmed*) ¿Scapin? ¡Tú eres Scapin! No hay otro inmortal Scapin más que vos, hoy, aquí y ahora. El inmortal Scapin tomó los rasgos del mortal Ahmed. Scapin está en la materia misma de tu máscara.

AHMED. ¡Qué sorpresa! Bajar a los Infiernos para terminar encontrándose a sí mismo.

BRECHT. Siempre es en los Infiernos donde se nos presenta la pequeña chance de encontrarnos.

EL CORO. Todos ustedes, espectadores, piensen en este combate,
Y sean en la tierra los gigantes de la montaña.
Basta de hombres que todo lo degradan.
Basta de enanos mentales y de corderitos que siguen la moda.
Sólo ustedes mismos serán capaces de ver
Y de reflexionar sobre aquello que han visto.
¡Activen en ustedes sus más íntimos reclamos! Sí, sí, y sean ustedes, en este siglo que
empieza,
Quienes exijan un teatro
A la altura exacta de los tiempos que corren,
Para ayudarlos ahí tienen
A un Brecht,
A un Claudel,
A un Pirandello,
Sean ustedes los gigantes de la montaña
Y sean ustedes, que van al teatro,
Aquellos que promueven e impulsan,
Hacia ese lugar de misterio,
A todos esos, a esa multitud,
Que todavía no va.-

Bibliografía

- a) Fuentes
 - a.1) *Ranas*
 - a.2) *Citrouilles*
- b) Obras de Alain Badiou
 - b.1) Piezas teatrales
 - b.2) Entrevistas seleccionadas sobre teatro, teoría teatral y literatura
 - b.3) Ensayos filosóficos
 - b.4) Ensayos y artículos sobre política
- c) Específica
 - c.1) Crítica. Ensayos y artículos consultados sobre la figura y la obra de Aristófanes, la comedia antigua y sobre el problema de la comedia.
 - c.2) Crítica. Ensayos y artículos consultados sobre *Ranas* de Aristófanes.
 - c.3) Crítica. Ensayos y artículos de referencia sobre el pensamiento y la obra de Alain Badiou.
 - c.4) Crítica. Artículos consultados sobre el teatro de Alain Badiou.
 - c.5) Crítica. Ensayos y artículos consultados sobre dramaturgos y escritores tratados en las obras de Aristófanes y de Badiou.
- d) Instrumental
 - d.1) Diccionarios
 - d. 2) Obras de consulta

a) Fuentes

a.1) *Ranas*

La edición en lengua original que hemos consultado corresponde:

ARISTOPHANES (1995) *Batrakhoi*. CDRom. Thesaurus linguae graecae.

La versión bilingüe griego-español que utilizaremos en citas en el cuerpo del texto corresponde a:

ARISTOFANES (2011): *Ranas* (edición bilingüe). Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. Edición revisada con traducción, introducción, notas y apéndices por Diana Frenkel, Ma. José Coscolla, Pablo Cavallero, Claudia Fernández, Ezequiel Rivas, Patricia Fernández y Silvina Schwartz.

Ediciones modernas de *Ranas* consultadas por orden alfabético (apellido del editor responsable)

- COULON, V. (1946) *Aristophane, tome IV, Les Thesmophories – Les Grenouilles*, Paris, Les Belles Lettres.
- DEL CORNO, D. (1985) *Aristophane, Le Rane*. Milano, Mondadori.
- DOVER, K. J. (1993) *Aristophanes' Frogs*. Oxford, Claredon Press.
- MASTROMARCO, G. – TOTARO, P. (2006) *Ucelli. Lisitrata. Tesmoforiazuse. Rane*, volume VI, Torino, Utet.
- PADUANO, G. - GRILLI, A. (1996): *Aristofane. Le rane*. Milano, BUR.
- RADERMACHER, L. (1967): *Aristophanes' Frösche*. Wien.
- SOMMERSTEIN, A. H. (1999): *The comedies of Aristophanes: Frogs*, vol. IX. Warminster, Aris & Phillips.

Versiones consultadas de *Ranas* en español, por orden cronológico

- ARISTOFANES (1914): *Comedias escogidas: Las ranas*. Madrid, Sucesores de Hernando. Nota preliminar y traducción de Don Federico Baraibar y Zumárraga.
- ARISTOFANES (1962): *Las ranas*. México. Ateneo. Traducción integral de Gasco Contell.
- ARISTOFANES (1972): *Comedias. Pluto o la Riqueza, Las Nubes, Las Ranas*. Barcelona, Bruguera. Traducción, notas y prólogo de Julio Pallí Bonet.
- ARISTOFANES (1979): *Las Ranas*, en *Teatro Griego. Aristófanes y Menandro. Comedias completas* Madrid, Aguilar. Introducción de José Antonio Míguez
- ARISTOFANES (1985): *Las Nubes. Ranas*. Madrid, Cátedra. Traducción de Francisco Rodríguez Adrados.
- ARISTOFANES (1993): *Ranas*. Murcia, Universidad/Secretaría de Publicaciones. Introducción, comentario y traducción por José García López.
- ARISTOFANES (1996): *Ranas*. México, UNAM, 185-278. Prólogo y traducción de Carmen Chauqui. En: *El texto escénico de Ranas de Aristófanes*.
- ARISTOFANES (2008): *Ranas*. Buenos Aires, Losada. Introducción, traducción y notas de Pablo Ingberg.

a.2) *Citrouilles/Calabazas*

Las citas en español de *Les citrouilles* de Alain Badiou corresponden a la traducción instrumental que acompaña esta tesis y que nos pertenece. También son nuestras las versiones en español de las demás piezas teatrales que integran la “Tetralogía de Ahmed”.

- BADIOU, A. (1996): *Les Citrouilles*. Paris, Actes Sud.

BADIOU, A. (2010): *La tétralogie d'Ahmed. Ahmed le subtil. Ahmed philosophe. Ahmed se fâche. Les citronilles*, Paris, Actes Sud.

b) Obras de Alain Badiou

b.1) Teoría teatral/Ensayos sobre teatro/Literatura

BADIOU, A. (1992) “L'âge des poètes” en *La politique des poètes – Pourquoi des poètes en temps de détresse?*, Paris, Albin Michel.

BADIOU, A. (1993): *Rapsodia para el teatro. Breve tratado filosófico*, Málaga, Ágora. [1991]

BADIOU, A., (2005) “Notes sur Les séquestrés d'Altona”, *Revue internationale de philosophie* 231, 51-60.

BADIOU, A. (2005a): Parte II. Escritos sobre el teatro: “Teatro y filosofía, seguido de Filosofía, arte y política: el teatro. Preguntas del público”, “Destino político del teatro ayer, hoy”, “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena” en *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 115-168.

BADIOU, A. (2006) “Qué piensa el teatro, seguido de Diez proposiciones sobre el teatro”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo. Interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano. Conferencias en Brasil*. Buenos Aires, Ediciones del Cifrado, 101-107 y 109-114.

BADIOU, A. (2007): *Beckett. El infatigable deseo*, Madrid, Arena Libros. [1995]

BADIOU, A. (2009): “Tesis sobre el teatro”, en *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Manantial, 121-126 [1998]

BADIOU, A. (2013): *Cinco lecciones sobre Wagner*. Madrid, Akal. [2010]

b.2) Piezas teatrales

BADIOU, A. (2010): *La tétralogie d'Ahmed. Ahmed le subtil. Ahmed philosophe. Ahmed se fâche. Les citronilles*, Paris, Actes Sud.

b.3) Entrevistas seleccionadas sobre teatro, teoría teatral y literatura.

BADIOU, A. “Théâtre et politique dans la comédie”, en *Diario Libération*, lundi 25 juillet 1994, 33.

BADIOU, A. “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en During, Elie and Alain Badiou in an interview, en Blistène, B. (Editor). *A Theater without Theater*. Macba, 2007. Language English.
http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf.

BADIOU, A. “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, *Imago Agenda*, nº 29, mayo de 1999, pp. 1-6. Traducción de Carlos Torres.

- BADIOU, A. “Como filósofo no puedo explicar la novela”. Entrevista con Jean Birnbaum. *Revista Resonancia* 129.4/07/2009.
<http://www.resonancias.org/article/read/708/alain-badiou-como-filosofo-no-puedo-explicar-la-novela-entrevista-por-jean-birnbaum>
- BADIOU, A. “A Discussion of and around Incident at Antioch: An interview with Alain Badiou”. Entrevista de Ward Blanton y Susan Spitzer. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* Volume 3 N° 2. Summer 2010.
- BADIOU, A. “Entretien avec Alain Badiou. Dimitra Panopoulos”, *Contemporary French and Francophone Studies* Vol. 16, N° 2, march 2012, 125-138.
- BADIOU, A. “De quoi le théâtre est-il le nom?”. Entrevista de Odile Quirot. *Bibliobs*, 14/07/2013.
<http://bibliobs.nouvelobs.com/theatre/20130712.OBS9240/alain-badiou-de-quoi-le-theatre-est-il-le-nom.html>
- b.4) Ensayos filosóficos
- BADIOU, A. (1966): “L’Autonomie du processus esthétique”, *Cahiers Marxistes-Léninistes* 12/13, 77-89.
- BADIOU, A. (1990): *Manifiesto por la filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión. [1989]
- BADIOU, A. (1999): *San Pablo. La fundación del universalismo*. Barcelona, Anthropos Editorial. [1997]
- BADIOU, A. (1999a): *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Manantial.
- BADIOU, A. (2002): *Breve tratado de ontología transitoria*. Barcelona, Gedisa.
- BADIOU, A. (2004): “Quince tesis sobre el arte contemporáneo”, *Ramona. Revista de Artes Visuales* 41, jun., 8.
- BADIOU, A. (2005): *El siglo*, Buenos Aires, Manantial. [2005]
- BADIOU, A. (2005a): “Panorama de la filosofía francesa contemporánea” en ABEN-SOUR, M. (et. al.): *Voces de la filosofía francesa contemporánea*. Buenos Aires, Colihue, 71-83.
- BADIOU, A. (2008): *Pequeño Panteón portátil*. Paris, La fábrica.
- BADIOU, A. (2010): *Filosofía del presente*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- BADIOU, A. (2012): *Condiciones*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. [1992]
- BADIOU, A. y TRUONG, N (2012): *Elogio del amor*. Buenos Aires, Paidós.
- BADIOU, A. con TARBY, F. (2013): *La filosofía y el acontecimiento. Con una breve introducción a la filosofía de Alain Badiou*. Buenos Aires, Amorrortu. [2010]
- BADIOU, A. (2014): *Filosofía y política: una relación enigmática*. Buenos Aires, Amorrortu.

b.5) Ensayos y artículos sobre política

- BADIOU, A. (1990): *¿Se puede pensar la política?* Buenos Aires, Nueva Visión.
- BADIOU, A. (2004): “La idea de justicia”, *Revista Acontecimiento* N° 28
<http://grupoacontecimiento.com.ar/acontecimiento/>
- BADIOU, A. (2006): *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires, Ediciones del cifrado.
- BADIOU, A. (2007): *De un desastre oscuro. Sobre el fin de la verdad de Estado*. Buenos Aires, Amorrortu. [1998]
- BADIOU, A. (2008): “¿De qué real es espectáculo esta crisis?”, *Revista Multitud*. Traducción de Diego L. Sanromán.
<https://colaboratorio1.wordpress.com/2008/10/25/de-que-real-es-espectaculo-esta-crisis-alain-badiou/>
- BADIOU, A. (2009): *Compendio de metapolítica*. Buenos Aires, Prometeo. [1998]
- BADIOU, A. (2010): “Cuando un viento del Este barre la arrogancia de Occidente”, *Le monde*, 18 de febrero. Trad. Colectivo Contra las Cuerdas.
- BADIOU, A. (2012): *El despertar de la historia*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- BADIOU, A. y MILNER, J.-C. (2014): *Controversia. Diálogo sobre la política y la filosofía de nuestro tiempo*. Buenos Aires, Edhasa.
- BADIOU, A. y GAUCHET, M. (2015): *¿Qué hacer? Diálogo sobre el comunismo, el capitalismo y el futuro de la democracia*, Buenos Aires, Edhasa.
- BADIOU, A. (2015): “Le rouge et le tricolore”, *Le Monde*, 21/1/2015. http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/01/27/le-rouge-et-le-tricolore_4564083_3232.html
- BADIOU, A. (2016): *Nuestro mal viene de más lejos*. Buenos Aires, Capital intelectual.

b.6) Entrevistas seleccionadas

- BADIOU, A. “Las democracias organizan una guerra implacable contra todos los pobres del planeta. Entrevista de Héctor Pavón a Alain Badiou”, *Revista Ñ*, Grupo Clarín, 23/X/2004, en <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/23/u-854775.htm>
- BADIOU, A. “Un teatro de la operación. Entrevista de Elie During con Alain Badiou”, en During, Elie and Alain Badiou in an interview, en Blistène, B. (ed.). *A Theater without Theater*. Macba, 2007. Language English. Versión Española: traducción de Daniel Bulacio en: http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf.

- BADIOU, A. “Un nosotros extranjero”. Entrevista de José Enrique Ema López, Amador Fernández-Savater, Maggie Schmitt y Marina Villa Orfila. *Revista Minerva* 5, 2007. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=143>
- BADIOU, A. “Como filósofo no puedo explicar la novela”. Entrevista con Jean Birnbaum. *Revista Resonancias*. N°129.4/07/2009. <http://www.resonancias.org/article/read/708/alain-badiou-como-filosofo-no-puedo-explicar-la-novela-entrevista-por-jean-birnbaum>
- BADIOU, A. “A Discussion of and around Incident at Antioch: An interview with Alain Badiou”. Entrevista de Ward Blanton y Susan Spitzer. *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Volume 3, N° 2. Summer 2010.
- BADIOU, A. “Entretien avec Alain Badiou. Dimitra Panopoulos”, *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 16, N° 2, march 2012, 125-138.
- BADIOU, A. “En la república de Alain Badiou”. Entrevista de José Fernández Vega., *Revista Ñ*, Grupo Clarín. 19/V/2012, 10-11.

c) Específica

- c.1) Crítica: Ensayos y artículos consultados sobre la figura y la obra de Aristófanes, la Comedia Antigua y sobre el problema de la comedia.
- ALBINI, U. (1997): *Riso alla greca. Aristofane o la fabbrica del comico*. Garzanti, Milano.
- ANDO, V. (2011): “Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane”, *Ricerca di Storia Antica*, n.s. 3, 54-67.
- ARNOTT, P. (1989): *Poet, public and performance in the Greek theatre*, London, New York, Routledge.
- ATKINS, J. (1961): *Literary criticism in Antiquity: a sketch of its development*, Gloucester Mass.
- BERGSON, H. (1973): *La risa*. Madrid, Espasa Calpe.
- BONANNO, M. (1987a): “Paratragodia in Aristofane”, *Dioniso* 57, 135-167.
 _____ (1997): “All the Greek World’s a Stage: Notes on (Not just dramatic) Greek Staging”, Edmunds & Wallace (eds.), 113-23.
- BRELICH, A. (1969): “Aristofane, commedia e religione”, *Acta Classica* 5, 21-30. (Ahora también en M. Detienne, ed.: *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1975, 103-118, 262-267).
- BURUCUA, J. E. (2001): *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica. Siglos XV a XVII*. Buenos Aires, Miño y Dávila editores.
- BYL, S. (1989) : “La comédie d'Aristophane, un jeu de massacre”, *Les études classiques* 57, 111-126.

- CALAME, C. (2004) : *Poétique d'Aristophane e langue d'Euripide en dialogue*. LAUSANNE, LBL.
- CALDERON DORDA, E. (1999): "La embriaguez en Aristófanes: un análisis léxico", *Myrtia* 14, 5-18.
- CALVO MARTINEZ, J. L. (2001): "Los mecanismos del humor en Aristófanes", *Revista Bitarte* 4, 1-15.
- CALVINO, I. (1983): "Definiciones de territorios: lo cómico", en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona, Bruguera, 204-206.
- CANOVA, M.C. (1993): *La comédie*, Hachette, Paris.
- CLERICI, G. (1958): "La Commedia attica antica nella critica di Aristofane", *Dioniso* 21, 95-108.
- CANTARELLA, R. (1965): "Atene: la polis e il teatro", *Dioniso* 39, 41-43.
- _____ (1969): "Aspetti sociali e politici della commedia greca antica", *Dioniso* 43, 313-54.
- CARTLEDGE, P. (1990): *Aristophanes and his theatre of the absurd*, London, Bristol Classical Press.
- CAVALLERO, P. (1996): *Parádoxis. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- CAVALLERO, P., Coscolla, M.J. et al. (2003): *Penía: los intelectuales de la Grecia antigua ante el problema de la pobreza*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- CHAPMAN, G. (1983): "Some notes on dramatic illusion in Aristophanes", *American Journal of Philology* 104, 1-23.
- CLERICI, G. (1958): "La Commedia attica antica nella critica di Aristofane", *Dioniso* 21, 95-108.
- COLVIN, S. (1995): "Aristophanes: dialect and textual criticism", *Mnemosyne* 48/1 (1995) 34-47.
- _____ (1999): *Dialect in Aristophanes and the Politics of Language in Ancient Greek Literature*, Oxford (Oxford Classical Monographs).
- CORSINI, E. (1986): "La polemica contro la religione di Stato in Aristofane", en *La polis e il suo teatro*, Padova, 149-184.
- CORVIN, M. (1994): *Lire la comédie*. Paris, Dunod.
- COSCOLLA, M. J. (2003): "VI. Comedia. 1. Aristófanes", en *Penía. Los intelectuales de la Grecia clásica ante el problema de la pobreza*. Buenos Aires, Instituto de Filología Clásica/UBA, 105-184.

- COSTA, J. (2010): *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura, Nausicaa.
- COUAT, A. (1902): *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, Paris, Société française d'imprimerie.
- COULON, V. (1933): *Essai sur la méthode de la critique conjecturale appliquée au texte d'Aristophane*, Paris, Les belles lettres.
- DAVID, E. (1984): *Aristophanes and the athenian society of the early fourth century B.C.*, Leiden, Brill.
- D'ANGELI, C. y PADUANO, G. (2001): "La risa político-social", en *Lo cómico*. Madrid, La balsa de la medusa, 71-125.
- DEBIDOUR, V. H. (1962): *Aristophane par lui-même*. Paris, Seuil.
- DEGANI, E. (1987): "Insulto ed escrologia in Aristofane", *Dioniso* 57, 31-47.
 _____(1991): "Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia", O. Reverdin ed. *Aristophane* (Entretiens 38), Genève, Fondation Hardt, 1-50.
- DELI, D. (1977): "Algunas incógnitas de la ecuación Eurípides-Aristófanes", *Argos* 1, 76-84.
- DESCHANEL, E. (1867): *Études sur Aristophane*. Paris, La Hachette.
- DESERTO, J. (2008): "Inveja e Emulacao em Aristófanes", *Triada*, Universidades de Porto, 29-51.
- DOBROV, G.W. (1995): *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta-Georgia: Scholars Press.
 _____ (1995): "The Poets voice in the Evolution of Dramatic Dialogism", en DOBROV, G.W. (ed.), *Beyond Aristophanes*, 47-97.
- DOMINGO, E. (1975): *La responsión estrófica en Aristófanes*, Universidad de Salamanca.
- DOVER, K. (1957): "Aristophanes 1938-1955", *Lustrum* 2, 52-112.
 _____ (1970): "Lo stile di Aristofane", *Quaderni urbinati di cultura classica* 9, 7-23.
 _____ (1972): *Aristophanic comedy*, Berkeley-Los Angeles.
 _____ (1976): "Linguaggio e caratteri aristofanei", *Riv. di cult.classica e medioevale* 18, 357-371.
- DUCHEMIN, S. (1957): "Recherches sur un thème aristophanien et ses sources religieuses", *Études classiques* 273-95.
- EDMUNDS, L. - Wallace, R. (1997): *Poet, public and performance in ancient Greece*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- EHRENBERG, V. (1957): *L'Atene di Aristofane*, Firenze, La Nuova Italia (orig. 1951).
- ENGLISH, M. (2005): "The evolution of Aristophanic stagecraft", *Leeds International Classical Studies* 4/3, 1-17.

- ESCARPIT, R. (1972): *El humor*. Buenos Aires, Eudeba.
- FERNÁNDEZ, C. (2000): “El público de Aristófanes: *spectator in fabula*”, *Circe* 5, 117-36.
- FERNANDEZ ARANCIBIA, L. (2011): “Los esclavos de Aristófanes”, *Revista Historias del Orbis Terrarum. Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas*, Vol. 2, Santiago, 30-48.
- FLICKER, C. (2007): *La comédie en mouvement. Avatars du genre comique u XXe siècle*. Provence, Publications de l'Université de Provence.
- FRANCO, C. (1988): “La competenzaa del destinatario nella parodia tragica aristofanea”, en E. Corsini, *La polis e il suo teatro*, Padova, Programma, II, 213-32.
- FREYDBERG, B. (2008): *Philosophy & Comedy. Aristophanes, Logos and Eros*. Bloomington, Indiana University Press.
- FUMAIOILI, M. (1993): “Osservazioni sulla dramaturgia delle *Rane*: la tenebra dell'Ade, Eracle e i Centauri. Palamede el la macchina del volo”, *Dioniso* 63/2, 219-26.
- FRYE, N. (1980): “El sueño sin fondo: temas de descenso”, en *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila.
- GALLEGO, C. A. (2015): “Aristófanes y el ocaso de una ideología”, *Revista Zétesis* 1, 37-46.
- GIAUME, C. (2011): “Le chœur dans les luttes d'Aristophane. Rôle et évolution des interventions du chœur dans les scènes d'agôn chez Aristophane”, *Rursus* 61, 1-5.
- GIL, L. (1974-1975): “Comedia ática y sociedad ateniense, I-III”, *Estudios Clásicos* (1974) 61-82, 151-186 y (1975) 59-88.
- GIOVANELLI, M. (2011): “Raccontare lo spazio. La Commedia di Aristofane tra dramma e narrazione performativa”, *Mantichora Universiteatrali* 9/10, 343-349.
- GRILLI, A. (1992): *Inganni d'autore. Due studi sulle funzioni del protagonista nel teatro di Aristofane*. Pisa, ETS Edizioni.
- GOMME, A. (1938): “Aristophanes and politics”, *Classic Review*. 52, 97-109.
- GONZALEZ DE TOBIA, A. M. (1996): “La comedia aristofanesca y sus utopías”, *Revista Praesentia* 1, 149-178.
- HALLIWELL, S. (1984a): “Aristophanic comedy”, *The yearbook of English Studies* 14, 6-20. _____ (1991a): “Comic satire and Freedom of speech in Classical Athens”, *Journal of Hellenic studies*, 111, 48-70.
 _____ (1991b): “The Uses of Laughter in Greek Culture”, *Classical Quarterly* 41, 279-96.

- _____ (2005): "Greek Laughter and the Problem of the Absurd", *Arion* 13/2, 121-46.
- HANDLEY, E. (1991): "Aristophanes and his theatre", en O. Reverdin ed. *Aristophane* (Entretiens 38), Genève, Fondation Hardt, 97-124.
- HARRIOT, R. M. (1986): *Aristophanes. Poet and Dramatist*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- HARTO TRUJILLO, M. (2004): "La comedia como antídoto trágico. Aristófanes", *Ideas. Las varias caras del conflicto*, Madrid, Ediciones Clásicas, 127-54.
- HEATH, M. (1987): *Political comedy in Aristophanes*, en Hypomnemata 87. *Vandenboeck & Ruprecht*. Gottingen.
- _____ (1997): "Aristophanes and the discourse of politics", en Dobrov, G. (ed.), *The city as comedy*, Chapel Hill, 230-249.
- HENDERSON, J. (1975): *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*, New Haven-London.
- HOPE, E. (1906): *The language of parody. A study in the diction of Aristophanes*, Baltimore.
- HUBBARD, T. (1991): *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- JAEGER, W. (1957): "La comedia de Aristófanes", *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, México, FCE, II-5, 325-344.
- JAY-ROBERT, G. (2009) *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon, Presses Universitaires du Franche-Comté.
- KIBUUKA, G. F. D. (2010): *A comédia de Aristófanes na fase de transição*. Rio de Janeiro, UFRJ/FL.
- KINDERMANN, H. (1990): *Il teatro Greco e il suo pubblico*. Firenze, Galeoto.
- KOMORNICKA, A. (1967) : "Quelques remarques sur la parodie dans la comédie d'Aristophane", *QUCC* 3, 51-74.
- _____ (1992) : "Les valeurs humaines dans les comédies d'Aristophane", *Pallas* 38, 267-76.
- KOWZAN, T. (1983) : "Les comédies d'Aristophane, véhicule de la critique dramatique", *Dioniso* 54, 83-100.
- KRIS, E. (1964): *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires, Paidós.
- LANTOINE, H. (1877): "De la valeur historique des comédies d'Aristophanes", *Revue Historique* IV, 271-286.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1972) "Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes", *Cuadernos de Filología Clásica* 86, 9-82.
- LANZA, D. (2000) : "Entrelacement des espaces chez Aristophane", *Pallas* 54, 133-9.

- LAMBERTERIE, Ch. (1998) : “Aristophane lecteur d’Homère”, en M. Trédé et Ph. Hoffmann ed. *Le rire des anciens*, Paris, École Normale Supérieure, 33-51.
- LASSO DE LA VEGA, J. (1972): “Realidad, idealidad y política en la comedia de Aristófanes”, *Cuadernos de Filología Clásica* 4, 9-89.
- LONGO, O. (1987) “Società, economia e politica in Aristofane”, *Dioniso* 57, 111-33.
- LÓPEZ EIRE, A. (1997a): *Sociedad, Política y Literatura. Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional* (Salamanca, 1996), Salamanca, Logo.
- LOWE, N. (2000): “Comic plots and the invention of fiction”, en Harvey, D. & Wilkins, J. (eds.), *Rivals*, 259-72.
- LUSTOSA RUBIAO, L. (2003): “O impasse trágico e a via comica na ética da psicanálise”, *Agora* VI/1, jan/jun, 61-77.
- MAC DOWELL, D. (1972): “The frogs’s Chorus”, *Classical Review*, 22, 3-5.
- _____ (1995): *Aristophanes and Athens. An introduction to the plays*, Oxford: Oxford UP.
- MACTOUX, M.-M., (1980): “Doulos et les autres dénominations des esclaves chez Aristophane”, *Annales de littératures de l’Université de Besançon*, 125-155.
- MAMOLAR SANCHEZ, I. (2003): “La técnica de esconderse en la comedia de Aristófanes”, *Epos* XIX, 15-21.
- MARTINEZ MARZOA, F. (2005): *El saber de la comedia*. Madrid, La balsa de la medusa.
- MASTROMARCO, G. (1978): “Una norma agonistica del teatro di Atene”, *RhM* 12 (1978), 9-34.
- _____ (1987): “La parabasi aristofanea tra realtà e poesia”, *Dioniso* 57 (1987), 75-93.
- _____ (1992): “La commedia”, en G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, eds. *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma, Salerno, v. I, t. I, 335-377.
- _____ (1994) *Introduzione a Aristofane*, Bari, Laterza.
- MAURON, C. (1998): *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes. Plauto. Terencio. Molière*. Toledo, Arcos.
- MAZON, P. (1904) : *Essai sur la composition des comédies d’Aristophane*, Paris.
- MIRANDA, Ma. Elina (1997): “¿Teoría de la comedia en Aristófanes?”, *Actual* 35, 25-44.
- MOORTON, R. (1988): “Aristophanes on Alcibiades”, *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 29, 345-9.
- MORANA-CORBEL, C. (2003): “Le bestiaire d’Aristophane”, *Les Belles Lettres* 55, 42-45.

- MUECKE, F. (1977): "Playing with the play: theatrical self-consciousness in Aristophanes", *Antichthon* 11, 52-67.
- MURPHY, Ch. (1972): "Popular Comedy in Aristophanes", *American journal of philology*, 93, 169-89.
- MURRAY, A. (1891): *On parody and paratragedia in Aristophanes*, Berlin.
- MURRAY, G. (1933): *Aristophanes. A study*, Oxford, Clarendon.
- MURRAY, R. (1987): "Aristophanic protest", *Hermes* 115, 146-53.
- NESSELRATH, N. (1993): "Parody and later Greek comedy", *Harvard Studies in Classical Philology*, 95, 181-95.
- OLSON, S. d. (1992): "Names and Naming in Aristophanic Comedy", *Classical Quarterly* 42, 304-319.
- ORFANOS, Ch. (2006): *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*. Paris, Les Belles Lettres.
- O' SULLIVAN, N. (1992): *Alcidamas, Aristophanes and the beginnings of Greek stylistic theory* (Hermes Einzelschriften 60), Stuttgart, F. Steiner Verlag.
- PERUSINO, F. (1982): "Aristofane poeta e didascalo", *Corolla Londinensis* 2, 137-45.
- PIRANDELLO, L. (2006): *El humorismo*. Caracas, El perro y la rana.
- PLATTER, Ch. (2007): *Aristophanes and the carnival of Genres*. Baltimore, John Hopkins Press.
- PLEBE, F. (1956): *La nascita del comico*. Bari, Terra.
- PERUSINO, F. (1982): "Aristofane poeta e didascalo", *Corolla Londinensis* 2, 137-45.
- REBOLLEDO HEMARD, I. A. (2012): "La doble oportunidad de lo cómico: Aristófanes, la comedia, el público y la sociedad ateniense a fines del siglo X. a.C.", *Revista Universidad de Chile Facultad de Filosofía y Humanidades*.
- RECKFORD, K. (1987): *Aristophanes' old and new comedy*. London, Chapell Hill.
- REVERMANN, M. (2006): *Comic Business. Theatricality, dramatique technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford, Oxford UP.
- RIQUER, M. de y VALVERDE, J.M. (2007): "Aristófanes", *Historia de la literatura universal I. De los inicios hasta el Barroco*. Madrid, Gredos, 80-82.
- ROBSON, J. E. (2006): *Humour, obscenity and Aristophanes*, Verlag, Tübingen.
 _____ (2009): *Aristophanes. An Introduction*, London, Duckworth.

- RODRIGUEZ FERNANDEZ, G. (2009): "Sueño y humor en Aristófanes", *Universidad del País Vasco/Enskal Herriko Unibertsitatea UPV05/17*, 113-132.
- RÖSLER-ZIMMERMANN (1991): *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, Bari, Levante.
- ROSSI, L. (1971) : "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 18, 69-94.
- RUSSO, C. F. (1984): *Aristofane, autore di Teatro*. Firenze, Sansoni.
- SIDWELL, K. (2009): *Aristophanes the Democrat. The Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SILK, M. (1980): "Aristophanes as a lyric poet", en J. Henderson ed., *Aristophanes: essays in interpretation*, Cambridge UP, pp. 99-152.
- _____ (1996): "The People of Aristophanes", en Segal, E. (ed.) *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford UP, 229-52.
- _____ (1993): "Aristophanic paratragedy", en A. Sommerstein *et alii* ed. *Tragedy, comedy and the polis*, Bari, Levante, 477-504.
- _____ (2000a): *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.
- SLATER, N. (1995a): "The fabrication of Comic Illusion", en Dobrov, G. (ed.) *Beyond Aristophanes: transition and diversity in Greek comedy*, Atlanta, Scholars Pr., 29-45
- _____ (1995b): "The Theatricality of Justice", *CB* 71, 143-57.
- _____ (1996): "Literacy and Old Comedy", en Worthington, I. (ed.) *Voice into text. Orality and literacy in Ancient Greece*, Leiden, Brill, 99-111.
- SLATER, N. (2002): *Spectator politics. Metatheatre and performance in Aristophanes*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press.
- SNELL, B. (1965): "La estética de Aristófanes", en *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe, 175-194.
- SOMMERSTEIN, A. (1977): "Aristophanes and the events of 411", *Journal of Hellenic Studies* 97, 112-116
- _____ (1984): "Act division in old comedy", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 31, 139-152.
- _____ (1996a): "How to avoid being a *komodoumenos*", *Classical Quaterly*, 46/2, 327-56.
- SOMMERSTEIN-HALLIWELL-HENDERSON (1993): (eds.) *Tragedy, comedy and the polis. Papers of the Greek drama conference*. Nottingham, Bari.
- STOREY, I.-A. Allan (2005): *A Guide to Ancient Greek Drama*, Oxford, Blackwell Pub.
- SUTTON, D. (1993): *Ancient Comedy. The war of the generations*, New York.
- _____ (1994): *The Catharsis of Comedy*, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- TACCONE, A. (1926): "Aristofane e la commedia attica antica", *Aristofane et alii*, Torino, Internazionale, VII-XVII.

- TAILLARDAT, J. (1965) : *Les images d'Aristophane. Etudes de langue et de style*, Paris, LBL.
- TAPLIN, O. (1983): "Tragedy and Tragedy", *Classical Quarterly* 77, 331-333.
 _____ (1986): "Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis", *Journal of Hellenic Studies* 106, 163-174.
 _____ (1987): "Classical Phallogogy, Iconographic parody and potted Aristophanes", *Dioniso* 57, 95-109.
 _____ (1998): "Comedy and the Tragic", en Silk, M. (ed.) *Tragedy and the tragic. Greek theatre and beyond*, Oxford, Clarendon Press, 188-216.
- THIERCY, P. (1986): *Aristophane, fiction et dramaturgie*, Paris, LBL.
 _____ (1987): "Le rôle du public dans la comédie d'Aristophane", *Dioniso* 57, 169-85.
- THIERRY, P. (1999): *Aristophane et l'ancien comédie*. Paris, PUF.
- TREU, M. (1999): *Undici cori comici. Aggressività derisione e tecniche drammatiche in Aristofane*, Genova, Pireto.
- VRIES, J. de (1973): "Mystery terminology in Aristophanes and Plato", *Mnemosyne* 26, 1-8.
- WALCOT, R. (1971): "Aristophanic and others audiences", *Greece & Rome* 17, 35-50.
- WALLACE, R. (1997): "Poet, public & theatrocracy: audience performance in Athens", en Edmunds-Wallace, *Poet, public & performance*, 97-111.
- WHITMAN, C. (1964): *Aristophanes and the comic hero*, Oxford, Oxford UP.
 _____ (1982): *The heroic paradox. Essays on Homer, Sophocles and Aristophanes*. London, Cornell University Press.
- WILSON, N.G. (2007): "Frogs", en *Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 163-184.
- ZIMMERMANN, B. (1987): "L'organizzazione interna delle commedie di Aristofane", *Dioniso* 57, 49-64.
 _____ (1996): "The Parodoi of the Aristophanic Comedies", en Segal, E. (ed.) *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford UP, 182-93.
 _____ (2000): "Lyric in the fragments of Old Comedy", en Harvey, D. & Wilkins, J. (eds.) *Rivals*, 273-284.

c.2) Crítica: Ensayos y artículos consultados sobre *Ranas* de Aristófanes.

- ALLISON, R. H. (1983): "Amphibian ambiguities: Aristophanes and his frogs", *Greece & Rome*, 30, 8-20.
- ALVONI, G. (2008): "Eracle ed Eaco alle porte dell'Ade", *Philologus*, n° 152, 40-48.
- AMATI, M. (2008): "The World Above and the World Below", en *Transforming the polis interpretations of space in Attic Old Comedy*. Wiscosin, University of Wisconsin-

Madison, 107-133.

- ANDRISANO, A. (2007): "Empusa, nome parlante di un mostro infernale (Aristoph. Ran. 288ss.), *Annali di Ferrara/Letture Speciale* 1, 21-44.
- _____ (2003): "Un dialogo aristofanico tra servo e padrone (L'interlocuzione di Ran. 309-315)", *Quaderns Catalans de Cultura Classica. Societat Catalana d'Estudis Classics* 19, 39-44.
- ARNOTT, W. G. (1991): "A lesson from the Frogs", *Greece & Rome*, 38, 18-23.
- BALDWIN, B. (1988): "The Frogs' Chorus in Aristophanes", *Erano*s, 86, 67-8.
- _____ (1996): "How did Xanthias run? Frogs 193", en *Erano*s 94, 128.
- BAYILTMIS, O. (2011): "Aristophanes's Frogs as Social and Literary Satire", *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 1, N° 7 (Special Issue), 217-222.
- BILES, Z. (2011): "Dionysos and Dionysia in Frogs", en *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge, Cambridge University Press, 211-256.
- BIERL, A (2013): "Dionysus in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult", en *Redefining Dionysos*. Berlin/Boston, De Gruyter, 366-385.
- BYL, S. (1999): "Les nuées, les Grenouilles et les Mystères d'Eleusis", *Revue de philologie antique* 17, 3-10.
- BOROWSKI, y. (2013): "Bômolochos in Aristophanean Comedy", *Collecta Philologica* XVI, 61-72.
- BORTHWICK, E. (1997): "Euripides *Erotodidaskalos*? A Note on Aristophanes Frogs 957", *Classical Philology* 92/4, 363.
- BOWIE, A. (1993): "Frogs", en *Myth, ritual and comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 228-253.
- CALOSSO, S. (2005): *Aristófanes. Ranas. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- CANNATÀ, F. (2000): "Aristofane, *Rane* 180-183 e la prassi dell'entrata in scena annunciata nel teatro attico", *SemRom* 3, 49-63.
- CARRIERE, J. (1967): "Aux enfers avec Aristophanes. La passage du lac dans les *Grenouilles*", *Dioniso* 41, 137-143.
- CAVALLERO, P. (2010): "Dioniso de *Ranas*: un homenaje de Aristófanes a Eurípides", *Helmantica* 61, 7-44.
- CAVALLI, M. C. (1999): "Le *Rane* di Aristofane: modelli tradizionali dell'agone fra Eschilo ed Euripide", en *Ricordando F. Cantarella* (a cura di F. Conca). Bologna,

- CAMPBELL, A. (1984): "The Frogs in the *Frogs*", *Journal of Hellenic Studies* 104, 163-5.
- CHUAQUI, C. (1996): *El texto escénico de Las ranas de Aristófanes*, México, UNAM.
- CINGANO, E. (1986): "Il valore dell'espressione *στάσις μελῶν* in Aristofane, *Rane* v. 1281", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series 24/3, 139-143.
- COMPTON-ENGLE, G. (2015): "Exchange, Status and The Poets: Frogs", en *Costumes in The Comedies of Aristophanes*, Cambridge, Cambridge University Press, 104-109.
- COSCOLLA, M. J. (2003): "Ranas de Aristófanes: por una poética de la acción política en la tragedia griega clásica", en Cavallero, P., Buzón, R., Frenkel, D. y A. Nocito (edd.) *Koronís. Homenaje al Prof. Carlos Ronchi March*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 143-80.
- CROISSET, M. (1909): "Second Period. The Sicilian and Decelian Wars", en *Aristophanes and the political parties at Athens*. London, MacMillan, 115-163.
- CUCCHIARELLI, Andrea (2009): "Old Frog Songs: Four Points on the Roman Aristophanes", *MediAzioni* 6, 1-22. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>
- DEFRADAS, J. (1969): "Le chant des Grenouilles. Aristophane critique muscial", *Revue des études anciennes* 71, 23-37.
- DEL CORNO, D. (1986): "Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane", en Corsini, E. (ed.) *La polis e il suo teatro*, Padova: Programma, 205-14.
- DELI, D. (1977): "Algunas incógnitas de la ecuación Eurípides-Aristófanes", *Argos* 1, 76-84.
- DEMAND, N. (1970): "The identity of the Frogs", *Classical Studies* 65/2, 83-87
- DICKERSON, G. W. D (1974): "Aristophanes' *Ranae* 862: a note on the anatomy of Euripidean tragedy", *Harvard Studies in Classical Philology* LXXVIII, 177-188.
- DOVER, K. (1991): "The Chorus of initiates in Aristophanes' *Frogs*", en O. Reverdin ed. *Aristophane* (Entretiens 38), Genève, Fondation Hardt, 173-93.
- DUCHEMIN, J. (1997): "Recherche sur un thème aristophanien et ses sources religieuses: Les voyages dans l'autre monde", *Les études classiques* XXV/3, 273-295.
- EPSTEIN, P. (1985): "Dionysus' Journey of Self-Discovery in the Frogs of Aristophanes", *Dionysus* 9, 19-36.
- FERNÁNDEZ, C. (2000): "La ruta más rápida al Hades': Observaciones acerca de la muerte en la comedia de Aristófanes", en Buzón, R., Cavallero, P., Romano, A. y Steinberg, M. (edd.), *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, Muerte,*

Cultura, Buenos Aires, 418-32.

- FETTES, J. (1990): "Aristophanes, Frogs 754-5 and 786-91", *Liverpool Classical Monthly* 15, 132-138.
- FORD, A. (2011): "Dionysus' Many Names in Aristophanes' Frogs", en R. Schlesier (ed.) *A Different God: Dionysus and Ancient Polytheism*, R Schlesier and De Gruyter, 345-355.
- FRENKEL, D. (2008): "Dioniso: el juez del gran agón", *Anales de Filología Clásica* 21, 7-22.
- FUNAIOLI, M. (1993): "Osservazioni sulla dramaturgia delle *Rane*: la tenebra dell'Ade, Eracle e i Centauri. Palamede el la macchina del volo", *Dioniso* 63/2, 219-26.
- GARCIA NOVO, E. (1999): "El croar de las ranas: Aristófanes, *Ranae* 209-267", *Revista Clásica*, Universidad Complutense de Madrid, 202-220.
- GARCIA LOPEZ, J. (1987): "Forma y contenido de la párodos (vv. 324-459) de *Ranas* de Aristófanes", *Estudios románicos* 4, 23-34.
- GARCIULO, T. (1994): "Ran. 80-81: "Un'autocitazione di Aristofane?", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 36, 161-165.
- GHILOTTI, F. (2011): "*Le Anesterie in Aristofane: alcune osservazioni sulle Rane e sugli Uccelli?*", *Tellus folio* 20, 1-3.
- GIL, L. (2013): "Aristófanes y Eurípides", *Cuaderno de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 23, 83-110.
- GIOVANELLI, M. (2011): "Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane", *Dionysus ex machina* II, 88-108.
- GUARDUCCI, M. (1982): "Le *Rane* di Aristofane e la topografia ateniense", *Studi in honore A. Colonna*, Perugia, 167-172.
- HALDANE, J. A. (1964): "Who is Soteira (Aristophanes, *Frogs* 379)?", *Classical Quarterly* 14, 207-209.
- HALLIWELL, S. (2012): "Aristophanes' *Frogs* and the Failure of Criticism", *Between Ecstasy and Truth. Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. New York, Oxford University Press, 93-154.
- HANDLEY, E. (2000): "Going to Hades: Two passages of Aristophanes, *Frogs* (786-794; 1-37)", *Akadèmiai Kiadó*, 151-160.
- HABASH, M. (2002): "Dionysos roles in Aristophanes *Frogs*", *Mnemosyne* 55/1, 1-17.
- HARRIOT, R. (1962): "Aristophanes audience and the plays of Euripides", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 9, 1-8.

- HEIDEN, B. (1991): “Tragedy and Comedy in the *Frogs* of Aristophanes”, *Ramus* 20, 95-111.
- HENDERSON, J. (1972): “The *lektyos* and *Frogs* 1200-1248”, *Harvard Studies in Classical Philology* 76,133-43.
 _____ (1990): “The *demos* and the comic competition”, en J. Winkler - F. Zeitlin (eds.) *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, New Jersey, Princeton University Press, 271-313.
- HESK, J. (2007): “Combative Capping in Aristophanic Comedy”, *The Cambridge Classical Journal* 53, 125-157.
- HIGGINS, W. (1977): “A passage to Hades: the *Frogs* of Aristophanes”, *Ramus* 6, 60-81.
- HOOKER, G. T. W. (1960): “The Topography of the *Frogs*”, *The Journal of Hellenic Studies* 80, 112-117.
- HOOKER, J. T. (1979): “Two passages in the *Frogs*”, *Maia* 31, 245-246.
 _____ (1980): “The composition of the *Frogs*”, *Hermes* 108, 169-182.
- IORDANOGLU, D. (1999) : “Dionysus' thunder - a note on Aristophanes' *Frogs* vv. 238 – 239”, *Erano*s 97, 62-67.
- KARACHALIOS, F. (2010): “Epideixis versus elenchus: The epirrhematic agon and the politics of Aristophanes's *Frogs*”, en *Stanford Working Papers in Classics*, Princeton, Stantford University.
- KELLS, J. H. (1964): “Aristophanes, *Frogs* 788-92”, *Classical Review* 14, 232-235.
- KENNEY, E. J. (1959): “Aristophanes, *Frogs* 1407-67”, *C953 (N.S.G.)*, 261-268.
- KENTCH, G. (2008): “The Literary Project and Political Messages of the *Frogs*”, en *Euripidaristophanizing. Tragedy and Comedy in Four Plays of Aristophanes*. Saarbrücken, VDM Verlag Dr, Muller, 91-138.
- KÉRENYI, K. (2004): “Myesis y epopteia”, en Los misterios menores y los preparativos para los misterios mayores. *Eleusis. Imagen arquetípica de la madre y la hija*. Barcelona, Siruela, 68-71.
- KONSTAN, D. (1986): “Poésie, politique et rituel dans les *Grenouilles* d'Aristophane”, *Métis* 1 (1986), 291-308.
 _____ (1995) *Greek comedy and ideology*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- KOPELMAN, I. E. (2012): “Esquilo e Euripides em *Ras* de Aristofanes. Um debate no inferno da paródia”, *Anais do VII Congresso de ABRACE*, 15-32.
- LADA RICHARDS, I. (1999): *Initiating Dionysus. Ritual and theatre in Aristophanes' Frogs*, Oxford.

- LAPALUS, E. (1934): "Le Dionysos et l'Heracles des *Grenouilles*", *Revue des études grecques* 47, 1-20.
- LAURIOLA, R. (2004) "Aristofane, Eracle e Cleone: sulla duplicità di un'immagine aristofanea", *Eikasmós* XV, 85-99.
- MACDOWELL, D. (1972): "The Frogs Chorus", en *Classical Review* 22, 2-5.
- MILANEZI, S. (1996): "Aristophane, Dionysos et la recherche du politique", en A. Moreau (ed.) *Panorama du théâtre antique. D'Eschyle aux dramaturges d'Amérique latine*, Montpellier (*Cahiers du GITA* 9), 103-117.
- NICHOLS, P. (1998) : "The Frogs", en *Aristophanes's novel forms: the political role of drama*. London, Minerva Press, 135-211.
- HARLEY, R. (2012): "La katábasis como categoría mítica en el mundo greco-latino", *Revista Káñina Artes y Letras* XXXVI 1, 127-138.
- MOORTON, R. (1989): "Rites of Passage in Aristophanes' *Frogs*", *The Classical Journal* 84/ 4, 308-324.
- NIEDDU, G. (2000): "Eschilo interprete di sé stesso (Ar. *Ran.* 1126s. e 1138-1150)", *Eikasmós* XI, 97-106.
- _____ (1989): "Una "bocchetta" da ricomprare: nota ad Aristoph. *Ran.* 1227-29", *Atene e Roma* N° 34, 2-3.
- OLIPHANT, S. G. (1909) : "An Interpretation of *Ranae*, 788-790", *Transactions and proceedings of American Philological Association* 40, 93-98.
- O' SULLIVAN, N. (2000): "Poetry from old rope: a neglected emendation in Aristophanes, *Frogs* 1298", *Classical Quarterly* 50/1, 297-8.
- _____ (2000): "Poetry from Old Rope: A Neglected Emendation in Aristophanes, *Frogs* 1298", *The Classical Quarterly* 50/1, 297-298.
- OTTO, W. (1997): "El símbolo de la máscara", en *Dioniso. Mito y culto*. Barcelona, Siruela, 67-70.
- PADILLA, M. (1992): "The Heracleian Dionysus: Theatrical and social renewal in Aristophanes's *Frogs*", *Arethusa* 25, 359-384.
- PADUANO, G. (1991): "Le personnage d'Héraclès chez Aristophane: comportement scénique d'un héros secondaire bouffon et satyrique" *Dioniso* 61-2, 257-68.
- PARKER, L.P.E. (1997) : "Frogs" en *The Songs of Aristophanes*. Oxford, Clarendon Press, 454-523.
- PASCAL, C. (1911): "Dioniso. Saggio sulla Religione e la Parodia Religiosa in Aristofane", *Rivista Catania*, 29-33.

- PERRONE, S. (2006): “Aristofane e la religione nella scholia vetera alle *Rane*”, en MONTANA, F. *et al.*, *Interpretazioni antiche di Aristofane*. Roma, Agora, 111-230.
- PERUSINO, F. (1984) : “L’agone tra Eschilo ed Euripide come ‘danza di parole’: nota ad Aristofane, *Ran.* 897”, en *Lirica greca da Archiloco a Elitis: studi in onore di Filippo Maria Pontani*, Padova, 191-195.
- PLANCHAS GALLARTE. S. (2014) : “Los fantasmas en *Ranas* de Aristófanes”, *Littera Aperta* 2, 5-30.
- PRETAGOSTINI, R. (1976) : “L’episodio di Caronte (Aristoph. *Ran.*180-270)”, *Atene e Roma* 21, 60-66.
- PONTANI, F. (2009) : “Demosthenes, Parody and the Frogs”, *Mnemosyne* 62, 401-416.
- PUCCI, P. (1961): “Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche”, *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei* VIII, X-5, 277-422.
- PUGLIESE CARRATELLI, G. (1940): “Versi di un coro delle Rane in un epigrafe rodio”, *Dioniso* 8, 119-123.
- RIU, X. (1999): “*Dionysism and Comedy, Greek Studies: Interdisciplinary Approaches*” Maryland, Harvard University, Rowman & Littlefield Publishers.
- RIVAS, E. (2010): “Cómo decir cosas sin palabras: aspectos performativos en *Ranas* de Aristófanes”, *Actas Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, Córdoba. CDROM.
- _____ (2012): “Los misterios de Eleusis y su funcionalidad en *Ranas* de Aristófanes”, en A. Atienza *et al.* *Nóstoi: Estudios a la memoria de Elena Huber*, Buenos Aires, Eudeba, 353-361.
- _____ (2012): “Y vas a ver una luz iluminada como acá” (Ar. *Ra.* 155): ¿*Ranas* de Aristófanes, un texto utópico”, *Actas Jornadas sobre Comedia y sociedad en la Antigüedad*, Facultad de Derecho y Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- ROCCONI, E. (2007): “Il canto delle Rane in Aristofane, *Rane* 209-267”, *Quaderni Urbinati di cultura classica* 85/1, 137-42.
- ROSEN, R. M. (2004) : “Aristophanes *Frogs* and the Contest of Homer and Hesiod”, *Transactions and Proceedings of American Philological Association* 134/2, 295-322.
- ROTSTEIN, A. (1991-1992) : “El junco de Diónisos en *Ranas* de Aristófanes”, *Argos* 15-16, 139-147.
- RUSSO, C. F. (1961) : *Storia delle Rane di Aristofane*. Padova, Editrice Antenore.
- _____ (1966) : “The revision of Aristophanes’ *Frogs*”, *Greece & Rome* 13, 1-13.
- SAURA, J. (1972): “*Las ranas. Βάτραχοι*” en *Diccionario Parnaso*, Barcelona, Editorial Sopena, 66-67.

- SEGAL, Ch. (1961): "The character and cults of Dionysius and the unity of the *Frogs*", *Harvard Studies in Classical Philology* 65, 207-42.
- SELLS, D. (2012): "Eleusis and the Public Status of Comedy in Aristophanes' *Frogs*", en Marshall, C. W and Kovacs, George (ed.), *No Laughing Matter. Studies in Athenian Comedy*, London, Bristol Classical Press, 83-100.
- SFYROERAS, P. (2008): "Πρόθος Εὐριπίδου: Reading *Andromeda* in Aristophanes' *Frogs*", *American Journal of Philology* 129/3, 299-317.
- SIFAKIS, G. (1971): *Parábasis and Animal Choruses. A contribution to the History of Attic Comedy*. Londres, Athlone Press.
- SILVA, María de F. (2007): "Um deus em busca de identidade: Dioniso em Ras", *Minerva Revista de Filología Clásica* 20, 53-64.
- SOMMERSTEIN, A. (1974): "Aristophanes, *Frogs* 1463-5", *Classical Quarterly* 24, 24-7.
- SOUTO DELIBES, F. (2000): "La crítica de los poetas trágicos en la comedia griega antigua", *Estudios clásicos* 118, 11-26.
- STEVENS, P. T. (1955) : "Aristophanes, *Frogs* 788-794", *Classical Review* 5, 235-237.
- TAMMARO, V. T. (1996) : "Osservazioni sulle *Rane* di Aristofane", *Museum Criticum* XXX-XXXI, 159-166.
- TIERNEY, M. (1935) : "The Parodos in Aristophanes' *Frogs*", *Proc. Of the Royal Irish Academy* 42, sect. C, 199-202.
- WANSBROUGH, H. (1993) : "Two choruses of frogs ? ", *Journal of Hellenic Studies* 113, 162.
- WILLS, G. (1969) : " Why are Frogs in the *Frogs* ? ", *Hermes* 97, 306-317.
- WOODBURY, L. (1976): "Aristophanes' *Frogs* and Athenian literacy: *Ran.*52-53, 11-14", *Transactions and proceedings of the American Philological Association* 106, 349-357.
- _____ (1986): "The judgment of Dionysos: books, taste and teaching in the *Frogs*", en M. Cropp, E. Fantham, and S. E. Scully, eds. *Greek Tragedy and Its Legacy: Essays Presented to D. J. Conacher*, Calgary, Alberta, 241-257.
- _____ (1988): "The Poetry of tongue and of phren in the *Frogs*", en P. Pucci, ed. *Language and the Tragic Hero: Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood*, Atlanta, 175-185.
- VERDE CASTRO, C. (1964): "La composición dramática de *Las Ranas* de Aristófanes", *Anales de Filología Clásica* VIII, 45-123.
- VERRAL, A. W. (1908): "The verse-weighing scene in the *Frogs* of Aristophanes", *Classical Review* 22, 172-175.

WILSON, A. M. (1974): "A Eupolidean precedent of the rowing scene in Aristophanes' *Frogs*", *Classical Quarterly* 24, 250-252.

_____ (1976): "Addendum to A Eupolidean precedent of the rowing scene in Aristophanes' *Frogs*", *Classical Quarterly* 26, 318.

YOUNG, A. (1933): "The *Frogs* of Aristophanes as a Type old Play", *The Classical Journal* 29/1, 23-32.

ZIMMERMANN, B. (1988): "Parodia metrica nelle *Rane* di Aristofane", *Studi italiani di Filologia Classica* VI/1, 33-47.

ZUMBRUNNEN, J. (2012): "Ordinary Citizens, High Culture, and the Salvation of the City. *Clouds*, Women at the Thesmophoria and *Frogs*", en *Aristophanic Comedy and the Challenge of Democratic Citizenship*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 41-59.

c.3) Crítica: Ensayos y artículos de referencia sobre el pensamiento y la obra de Alain Badiou.

ALVARADO, N. (2008): *Poésie et philosophie chez Badiou*. Paris, Alban Project.

BARKER, J. (2002): *Alain Badiou: A critical Introduction*. London, Pluto, Press.

BARTLETT, A. E. y CLEMENS, J. (2010): *Alain Badiou key concepts*. UK, Acumen Publishing Limited.

BELHAJ KACEM, M. (2010): *Inesthétique et mimésis. Badiou. Lacoue-Labarthe et la question de l'art*. Paris, Lignes.

BENSAID, D. (2001): "Alain Badiou et le miracle de l'événement", en *Résistances: Essai de topologie générale*. Paris, Fayard, 143-170. Hay traducción al español de Julio Rovelli para el Instituto del Pensamiento Socialista Karl Marx www.ips.org.ar

BONCARDI, R. (2013): "Badiou, Mallarmé et le dépassement de l'herméneutique", *Mal larmé hermeneute, Actes du Colloque organisé à l'Université de Rouen*. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?badiou-mallarme-et-le-depassement.htm>

BOSTEELS, B. (2007): *Badiou o el comienzo del materialismo dialéctico*. Santiago de Chile, Palinodia.

_____ (2009): *Alain Badiou, trajectoire polémique*. Paris, la Fabrique.

FELTHAM, O. (2008): *Alain Badiou - Live Theory*. New York Continuum.

GARCIA PONZO, L. (2011): *Badiou: una introducción*. Buenos Aires, Quadrata.

GOMEZ CAMARERA, C. y UZIN OLLEROS, A. (2010): *Badiou fuera de sus límites*. Buenos Aires, Imago Mundi.

- HALLWARD, P. (2002): “Badiou’s Politics: equality and justice”, *Culture Machine* 4 <http://culturemachine.tees.ac.uk/cmach/backissues/j004/Articles/hallward.htm>.
- _____ (2003): *Alain Badiou: A subject to truth*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- _____ (2003b): *Badiou: A Subject to Truth*. New York: Continuum.
- _____ (ed.) (2004): *Think again: Alain Badiou and the future of philosophy*. New York, Continuum.
- JOUBERT, C. (2004): “Badiou and the Ethics of Prose: Revaluing Beckett”, *Polart Poétique et Politique de l’art*, Paris.
- LECERCLE, J.-J. (2010): *Badiou and Deleuze*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- MARCHANT, O. (2009): *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica.
- MEILLASSOUX, Q. (2008): “Histoire et événement chez Alain Badiou”, *Marx au XXI siècle, l’esprit & la letter*. Paris, ENS Ulm.
- RAMOND, CH. (ed.) (2002): *Alain Badiou: Penser le multiple. La philosophie en commun*. Paris, L’Harmattan.
- UZIN OLLEROS, A. (2008): *Introducción al pensamiento de Alain Badiou*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- TARBY, F. (2005): *La philosophie de Alain Badiou*. Paris, L’Harmattan.
- TOPUZIAN, M. (2015): “Religión sin trascendencia, o las aventuras de San Pablo”, *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 135-192.
- VIDAL, C. (2005): *Sombras irreductíveis. Arte, amor, ciencia e política em Alain Badiou*. Lisboa, Vendaval.
- VODOZ, I. y TARBY, F. (comp.) (2011): *Autour d’Alain Badiou*. Méridon, Germina.
- ZIZEK, S. (2001): “La política de la verdad, o Alain Badiou como lector de San Pablo”, en *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires, Paidós.

c.4) Crítica: Artículos consultados sobre el teatro de Alain Badiou

- BAYLY, S. (2006): “What State Am I In? Or, How to be a Spectator”, en AA.VV. , *Contemporary Theatres in Europe: A Critical Companion*, Joe Kelleher y Nicholas Ridout (comp.), London & New York, Routledge, 199-211.
- _____ (2009): “Theatre and the public. Badiou, Rancière, Virno”, *Radical Philosophy* 157, sept.-oct., 20-46.

- BOSTEELS, B. (2008): "Translator's Introduction: Staging Badiou", *Theatre Survey* 49/2, 183-186.
- DALMASSO, F. (2011): "Alain Badiou's transitory theatre", en Loughborough University Institutional Repository, UK, 63-119.
- DIEGUEZ, I. (2014): "Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido", *Sala Preta*, PPGAC, v. 14, 125-129.
- EDELMAN, L. (2012): "Theater, politics, queerness: Badiou's Repeatable Event", *Trans-Scripts* 2, 40-48.
- FELTHAM, O. (2006): "An explosive genealogy: Theatre, philosophy and the art of presentation", *Cosmos and History. The Journal of natural and Social Philosophy* 1, 226-240.
- LANG, S. (2011): "La *commedia* del pensamiento" ("El futuro de los directores del mundo") *Revista Deodoro 8 Gaceta de crítica y cultura*, junio 2011, 22.
- NEVEUX, O. (2005): "La declaration d'Etat. Sur le "théâtre politique" d'Alain Badiou", *Actuel Marx* 2/2005, n° 38, 179-192.
- _____ (2009): "Un théâtre de "l'hypothèse communiste"?", *Estudios Neolatinos* 1/1, 87-98.
- PANOPOULOS, D. (2011): "Vers un théâtre platonicien –la fraternité et son doublé ou la fonction du doublé dans les tragédies d'Alain Badiou", en I. Vodoz y F. Tarby, *Autour d'Alain Badiou*. Méridon, Germina, 33-5.
- _____ (2011): "Résumés de deux pièces de théâtre d'Alain Badiou", en I. Vodoz y F. Tarby, *Autour d'Alain Badiou*. Méridon, Germina, 53-56.
- PUCHNER, M. (2009): "The Theatre of Alain Badiou", *Theatre Research International*, vol. 34, 256-266.
- _____ (2010): "The Drama of Ideas: Platonic Provocations", en *Theater and Philosophy*. New York, Oxford University Press.
- REINELT, J. (2004): "Theatre and Politics: Encountering Badiou", *Performance Research, On Civility*, 9/4, 87-94.
- ROMERO, W. (2011): "Alain Badiou: la dramaturgia de Ahmed y la (re) escritura textual e ideológica de la historia del teatro. Un acercamiento", en Walter Romero (comp.), *Hibridaciones y (re)escrituras*. Buenos Aires, AALF. CDROM.
- SACCHI, A. (2013): "Il teatro come forma che pensa. Pregudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica", *Itinera* 5, 48-73.
- SACCOMANO, O. (2012): "Théâtre et dialectique: l'aport théorique d'Alain Badiou". Colloque Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine. Paris. <http://www.duzieu.net/wp-content/uploads/2014/03/Th%C3%A9%C3%A2tre-et-dialectique%C2%A0-Badiou.pdf>

- STUART FISHER, A. (2005): “Developing an ethics of practice in applied theatre; Badiou and fidelity to the truth of the event”, *Research in Drama Education* 10/2, 247-252.
- c.5) Crítica: Ensayos y artículos consultados sobre dramaturgos y/o escritores tratados en las obras de Aristófanes y de Alain Badiou.
- AUDIBERTI, J. (1954): *Molière*. Paris, L'Arche.
- ATTINGER, G. (1950): *L'esprit de la "Commedia dell'arte" dans le théâtre français*. Neuchâtel, la Baconnière.
- BLOCH, O. (2000): *Molière, philosophie*, Paris, Albin Michel.
- BONA, D. (2008): *Camille y Paul Claudel*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- BONZON, A. (1960): *Introduction a Molière et au genre comique en France*. San Pablo, Universidad de São Paulo. Facultad de Filosofía, Ciencias e Letras.
- BONNEFOY, Y. (2002): *La poética de Mallarmé*. Córdoba, Ediciones del Copista.
- _____ (2007): “La poética de Mallarmé: algunas observaciones”, en *Lugares y destinos de la imagen. Un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 243-275.
- BORDONOVE, G. (2006): *Molière*. Buenos Aires, Editorial El Ateneo.
- BORELLO, C. (1996): “Échos germaniques du théâtre français”, *Jeu: Revue de théâtre* 81, 71-78.
- BRAY, R. (1954): *Molière, homme de théâtre*. Paris, Mercure de France.
- BRECHT, B. (1972): *Ecrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche Editeur.
- _____ (1988): *La ópera de dos centavos*. Buenos Aires, TMGSM Publicaciones.
- BRUSTEIN, R. (1970): “Bertold Brecht” y “Luigi Pirandello”, en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires, Troquel, 253-346.
- BULGAKOV, M. (1983): *Vida del señor de Molière*. Barcelona, Montesinos.
- CASANOVA, P. (2001): “James Joyce y Samuel Beckett, o la autonomía”, en *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama, 405-412.
- CALDER, A. (1993): *Molière: The Theory and Practice of Comedy*. London, The Athlone Press.
- DAMDREY, P. (2002): *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck.
- EDWARDS, M. (2005): “Le rire de Molière”, *Revue Esprit* 311, 23-35.
- ESSLIN, M. (1961): *Bertoldt Brecht*, Paris, Julliard.

- FERAL, J. (2010): “Todo teatro es político”, en *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine. Propuestas y trayectoria*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 107-119.
- FERNANDEZ, R. (1945): *Molière*. Buenos Aires, Hachette.
- FERNANDEZ CARDO, J. M. y GONZALEZ, F. (2007): “Una escritura dramática resistente” y “El retorno del escritor dramático”, en *Literatura francesa del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 285-291.
- FRYE, N. (1992): *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila.
- GIBSON, A. (2005): “Badiou and Beckett; actual infinity, event, remainder”, *Polygraph* 17, 175-203.
- GUARDIA, J. (2007): *Poétique de Molière: comédie et répétition*, Genève, Droz.
- GUICHARNAUD, J. (1963): *Molière, une aventure théâtrale*. Paris, Gallimard.
- HENSEL, G. (1972): *Samuel Beckett*. México, FCE.
- LANSON, G. (1901): *Molière et la Farce*. Paris, Revue de Paris.
- LIDA, M. R. (1971): *Introducción al teatro de Sófocles*. Buenos Aires.
- LOSADA GOYA, J. M. (1999): “Le théâtre philosophique de Paul Claudel”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 14, 35-42.
- MACHEREY, P. (2002): “Le Mallarmé d’Alain Badiou”, en C. Ramond, Alain Badiou. *Penser le multiple*. Paris, L’Harmattan, 397-406.
- MALLARME, S. (2002): *Antología*. Madrid, Visor.
- _____ (2004): *Cartas a Méry Laurent*. Buenos Aires, Leviatán.
- _____ (2008): *Poesías, seguidas de Una tirada de dados*. Madrid, Hiperión.
- MOLIÈRE. (1990): *El avaro/ el enfermo imaginario*. Madrid, Cátedra.
- _____ (1990b): *Les Fourberies de Scapin*, Paris, Larousse.
- MORNET, D. (1958): *Molière*, Paris, Hatier.
- MURRAY, G. (1949): *Eurípides y su tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MURRAY, G. (1954): *Esquilo*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- NANCY, C. (1984): “Euripide et le part des femmes”. *QUCC* 17, 111-136.
- NARDELLI, F. (1937): *L’homme secret*, Paris, Gallimard.
- NELSON, R. (2008): “After Brecht: the Impact (Effects, Affects) of Intermedial Theatre”, en *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 12, 31-48.
- PASOLINI, P.P. (1971): “Manifiesto para un nuevo teatro”, en J. Duflot, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, Barcelona, Anagrama, 171-185.

- _____ (1982): *San Pablo*. Barcelona, Ultramar.
- PINEAU, J. (2000): *Le théâtre de Molière: une dynamique de la liberté*, Paris, Minard.
- RANCIERE, J. (2011): *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- _____ (2011b): “El poeta en el filósofo. Mallarmé y Badiou”, en *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 269-303,
- ROSENZVAIG, M. (2003): “Los Ahmed”, en *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos, 30-31.
- SAINT VICTOR; P. (1933): *Esquilo*. Buenos Aires, El Ombú.
- SARTRE, J.-P. (1976): *Muertos sin sepultura/ El diablo y Dios*. Buenos Aires, Losada.
- _____ (1979): *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Losada.
- _____ (1986): *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris, Gallimard.
- SCHIARETTI, C. et. all. (2011): “Claudel et le théâtre”, *Les Lettres Françaises*, Nouvelle série 84, juillet, 2-4.
- TAYLOR, D. (2004): *The Greek and Roman stage*. London, Bristol Classical Press.
- VERMEREN, P. (2006): “Alain Badiou, fiel lector de Sartre”, *Cuaderno del Seminario II*, 7-22.
- WEISS, A. (1964): *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporaine*. Paris, Librairie 73.
- WILES, D. (2005): *Greek Theatre Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WILLET, J. (1987): *Brecht on Theatre*. London, Methuen.
- YLLERA, A. (2004): “Epistemon en los Infiernos (el Pantagruel de Rabelais)”, en *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, La Rioja, Universidad de La Rioja, 17-38.

d. Instrumental

d.1) Diccionarios

- BAILLY, A. (1950): *Dictionnaire grec-français*. Paris, Hachette.
- CHANTRAINE, P. (1989): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris, Klincksieck.
- CORVIN, M. (1996): *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris. Bordas.
- GRIMAL, P. (1958): *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris, PUF.
- LISTA, G. (1997): *La Scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle*. Paris, Editions Carré/ Actes Sud.
- PAVIS, P. (1980): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

d.2) Obras de consulta

- ABEL, I. (1963): *Metatheatre, A New View of dramatic form*. New York, Hill & Wang.
- ABIRACHED, R. (1978): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Grasset.
- AZAMA, M. (2005): *De Godot a Zucco*. Paris, Editions Théâtrales.
- BARTHES, R. (1964): *Essais critiques*. Paris, Seuil.
- BOWRA, C. M. (1958): *La literatura griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BRANDAO, J. S. (1999): *Teatro grego*. Petrópolis, Vozes.
- BROOK, P. (1973): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- BRUNEL, P. y CHEVREL, I. (1994): *Compendio de Literatura Comparada*. Madrid, Siglo Veintiuno.
- CAMARERO ARRIBAS, J. (2005): *Metaliteratura: escrituras formales literarias*. Barcelona, Antropos.
- CASTORIADIS, C. (2006): *Lo que hace a Grecia. 1. De Homero a Heráclito*. Buenos Aires, FCE.
- CULLER, J. (1984): *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.
- D'ANNA, G. (comp.) (1995): *Storia della letteratura greca*, Roma, Newton.
- DE MARINIS, M. (1982): *Semiotica del teatro*. Milano, Bompiani.
- DEMONT, P. (1996): *Introduction au théâtre grec antique*. Paris, Le Livre de Poche.
- DIEZ DEL CORRAL, L. (1974): *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.
- DODDS, E. R. (1997): *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- DÓLAR, M. (2007): *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- DOLEZEL, L. (2006): *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.
- DUBATTI, J. (2012): *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Atuel.
- DUGDALE, E. (2008): *Greek theatre in context*, Cambridge University Press.
- EVARD, F. (1995): *Le Théâtre français du XXème siècle*. Paris, Ellipses.
- EHRENBERG, V. (1957): *L'Atene di Aristofane. Studio Sociologico della commedia Attica Antica*. Firenze, La Nuova Italia.
- ETIEMBLE, R. (1963): *Comparaison n'est pas raison: la crise de la littérature comparée*. Paris, Gallimard.
- FERAL, J. (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.
- FERRO GAY, F. (1990): *Breve historia de la literatura italiana*. México, Porrúa.

- FORD, A. (2002): *The Origins of Criticism. Literary Culture and poetic theory in classical Greece*. New Jersey, Princeton University Press.
- GARCIA GUAL, C. (1972): *Los orígenes de la novela*. Madrid, Ediciones Istmo.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes*. Paris. Seuil.
- GIRAUDON, R. (1972): *Demencia y muerte del teatro*, México, Extemporáneos.
- GNISCI, A. (2002): *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GORDON WASSON, R. (1985): *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*. México, FCE.
- GOW, J. (1946): *Minerva. Introducción a la estudio de los autores clásicos griegos y latinos*, Buenos Aires, Emecé.
- GRIFFIN, J. (1996): *Homero*, Madrid, Alianza.
- GUILLEN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GUYARD, M. F. (1957): *La literatura comparada*. Barcelona, Vergara.
- HALICARNASO, D. (1992): *Tres ensayos de crítica literaria*, Madrid, Alianza.
- HERMELO, M y ARIJON, T. (2012): *Teoría y práctica de la tragedia*. Buenos Aires, Pato-en-la-cara.
- HORNBY, R. (1986): *Drama, metadrama and perception*. Lewisburg, Bucknell University Press.
- ISAGER, G. y HANSEN, M. H. (1975): *Aspects of Athenian Society*, Odene.
- JAVIER, F. y ARDISSONE, D. (1986): *Los lenguajes del espectáculo teatral*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- JONES, A. H. M. (1957): *Athenian Democracy*. Oxford, Oxford University Press.
- JONES, N. F. (1997): *Ancient Greece. State and Society*. New Jersey, Prentice Hill.
- KERENYI, K. (2004): *Eleusis*. Madrid, Siruela.
- KOWZAN, T. (1975): *Littérature et spectacle*. Paris, Mouton.
- JOUVET, L. (1941): *Réflexions du comédien*. Paris, Americedit.
- LESKY, A. (2001): *La tragedia griega*, Barcelona, El acantilado.
- LALOU, R. (1962): *Medio siglo de teatro francés. Teoría y práctica del teatro*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- LAVATELLI, J. (2009): *Teoría teatral contemporánea*. Tandil, Unicen.
- MATYSZAK, P. (2012): *La antigua Atenas*. Madrid, Akal.
- MAUREL-INDART, H. (2014): *Sobre el plagio*. Buenos Aires, FCE.
- MORTEO, G. R. (1968): *El teatro popular en Francia*. Buenos Aires, Eudeba.

- NIETZSCHE, F. (1980): *El origen de la tragedia. A partir del espíritu de la música*. Buenos Aires, Adiax.
- OTTO, W. (1968): *Teogonía. El espíritu de la antigua religión griega*. Buenos Aires, Eudeba.
- _____ (1997): *Dioniso. Mito y culto*. Madrid, Siruela.
- PLÁCIDO, D. (1997): *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*, Barcelona, Crítica.
- RISSET, J. (2007): *Traduction et mémoire poétique*, Paris, Hermann.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1999): *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983): *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid, Alianza.
- ROMERO, W. (2009): *Panorama de la literatura francesa contemporánea*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- ROMILLY, J. de (1994): *The rise and fall of states according to Greek authors*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- RYNGAERT, J. P. (2000): *Lite le théâtre contemporaine*. Paris, Nathan.
- SAID, E. W. (2009): *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Buenos Aires, Debate.
- SAINT-GELAIS, R. (2011): *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SARRAZAC, J. P. (2002): *La Parabole ou l'enfance du théâtre. Découverte, Paris*.
- _____ (2002b): "Du détour et de la variété des détours", en *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, *L'avenir d'une crise, Études théâtrales*, 77-87.
- SCHMELING, M. (1987): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- SCODEL, R. (2014): *La tragedia griega. Una introducción*. Buenos Aires, FCE.
- SPANG, K. (1991): *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.
- STEINER, G. (1991): *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte Ávila.
- STEINER, G. (1996): *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa.
- STRAUSS, B. (1993): *Fathers and sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*. New Jersey, Princeton University Press.
- TAMINIAUX, J. (1995): *Le Théâtre des philosophes*. Grenoble, Jérôme Millon.
- TORO, F. de (1987): *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- TORO, A. de (2008): "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la "hibridez" e "intermedialidad", *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, Universität Leipzig*.

- TSOUTSOURA, M. (2010): “Images de la Grèce en Occident: un aperçu historique”, en *Jeux de reflets*. Paris-Corfu, Epsilon, 31-58.
- UBERSFELD, A. (2004): *Lire le théâtre*. Paris. Ed. Sociales.
- _____ (2004b): *El diálogo teatral*, Buenos Aires, Galerna.
- VITEZ, A. (1996): *Ecrits sur le théâtre, III. La Scène 1975-1983*. Paris, POL.
- _____ (1997): *Ecrits sur le théâtre, IV. La Scène 1983-1990*. Paris, POL.
- WILLIAMS, R. (2014): *Tragedia moderna*. Buenos Aires, Edhasa.
- YLLERA, A. (1996): *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis.

