

www.elboomeran.com

Alain Badiou

Rapsodia para el teatro

Tratado filosófico breve

Traducción de Rodrigo Molina-Zavallá



Adriana Hidalgo editora

Badiou, Alain

Rapsodia para el teatro : tratado filosófico breve / Alain Badiou. - 1a ed.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2015

168 p. ; 17 x 12 cm.

Traducción de: Rodrigo Molina-Zavalía.

ISBN 978-987-3793-52-3

1. Sociología. I. Molina-Zavalía, Rodrigo, trad. II. Título.

CDD 301

fuera de serie

Título original: *Rhapsodie pour le théâtre*

Traducción: Rodrigo Molina-Zavalía

Editor: Fabián Lebenglik

Diseño: Tobías Wainhaus

1ª edición en Argentina

1ª edición en España

© Presses Universitaires de France

© Imagen de tapa: Ricardo Santonja

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2015

www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-3793-52-3

ISBN España: 978-84-15851-68-4

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

RAPSODIA PARA EL TEATRO

GLORIA DEL TEATRO EN TIEMPOS OSCUROS

En la actualidad, la década de 1980 es considerada, por lo general, como el punto de inflexión “neoliberal”, es decir, brutalmente capitalista –como en 1840–, que desde hace treinta años afecta e infecta prácticamente a todos los pueblos del mundo. La desaparición de todo lo que había constituido el “campo socialista” –acelerada en el caso de la Unión Soviética desde la llegada de Gorbachov, rampante en el de China desde la muerte de Mao– en un sentido no fue sino la consecuencia de lo ocurrido en los años setenta: el fracaso de los intentos revolucionarios que habían producido el levantamiento, un poco en todas partes, en primer lugar de la juventud estudiantil y luego de amplios sectores del mundo obrero. Y esto tanto en los países imperialistas (Mayo del 68, las manifestaciones universitarias estadounidenses contra la guerra de Vietnam, los conatos armados en Italia, en Japón, en Alemania, la Revolución de los Claveles

en Portugal...), como en los países socialistas (la Gran Revolución cultural proletaria).

Esos movimientos hoy continúan siendo el tesoro histórico a partir del cual debemos pensar y que debemos transmitir a la juventud inquieta y desorientada de estos tiempos. Pero es cierto que primero, durante esos años ochenta, su repliegue, su adormecimiento y la aparición en ese vacío mental –el de los intelectuales incluido– de batallones enteros de renegados que se convirtieron a las bondades del capitalismo “democrático” constituyeron el terreno subjetivo donde el manejo reactivo de los amos del Capital encontraba cómo desplegarse sin preocuparse demasiado por las resistencias.

Hay algo a la vez irónico e instructivo en el hecho de que en Francia, a partir de 1983, fue el poder “de izquierda”, conducido por el marrullero François Mitterrand, el que se encargó, tras haberse presentado como el equilibrio natural de los movimientos anteriores, de encaminar la liquidación del Estado “social” que había surgido, entre 1945 y 1948, en medio de las penurias de la posguerra mundial. ¿Alguien recuerda que en realidad la liberalización financiera –clave de la sumisión de todas las cosas al mercado– fue la obra obstinada del “socialista” Pierre Bérégovoy? ¿Alguien

señala que el Gobierno de Lionel Jospin privatizó más que el Gobierno de Édouard Balladur? Y, tratándose de la cuestión de los obreros de origen extranjero, cuestión subjetiva fundamental que envenena literalmente a toda la política parlamentaria, ¿alguien recuerda que fue el primer ministro socialista Pierre Mauroy quien calificó a los huelguistas de la fábrica Renault en Flins, violentamente atacados por los matones de la dirección, y, por cierto, mayoritariamente venidos de África, como personas “ajenas a las realidades sociales de Francia”? Fue incluso un primer ministro socialista, Michel Rocard, quien afirmó que Francia no podía acoger toda la miseria del mundo. Es cierto que un alcalde del PCF [Partido Comunista Francés], quejándose de que las alcaldías de derecha “le enviaban a todos los inmigrantes”, ya había arremetido contra una residencia de obreros africanos con un bulldócer.

En esas condiciones, mantener la hipótesis comunista, continuar el trabajo político de organización de las personas al margen de todo requerimiento del Estado, electoral o de otro tipo, afirmar que el corazón de todos los procesos políticos populares está perfectamente constituido, hoy como ayer, por la masa de proletarios recién venidos de las residencias, de los astilleros, de las fábricas y de los suburbios –todo

eso— no va de suyo. Digamos que al menos entonces no éramos más que un puñado, y que nuestro esfuerzo iba a contracorriente.

Fue en esos tiempos de mediocre calidad histórica, que conocí, primero a través de mi amigo François Regnault, excepcional práctico y teórico del teatro, como una luz intacta, a Antoine Vitez. Una característica muy particular de ese gran artista era que mantenía entre él y el mundo una maravillosa distancia irónica, sin que esta se opusiera a compromisos especialmente tenaces, junto al comunismo, al pensamiento nuevo, y como sostén de las luchas populares. Vitez deseaba e intentaba un teatro destinado a todos sin excepciones, negando que para este objetivo fuera necesario renunciar a su densidad intelectual y a su sofisticación. Es aquello que llamaba —fórmula notable— ser “elitista para todos”. Pero siempre con una sonrisa sarcástica, una suerte de sabia reserva, algo que era al mismo tiempo armado por una cultura inmensa y desarmado por una experiencia complicada de la vida corriente, de algún modo venía a poner distancia y a exponer al juicio de todos, incluido el suyo, lo que lograba en el escenario del teatro o en el escenario del mundo.

En esa distancia, la amistad tenía su lugar, a la vez de una perfecta constancia y lealtad, pero no tenía el

derecho de avanzar a un territorio subjetivo más lejano, más secreto, cuyo guardián era la ironía de Antoine Vitez. Yo fui su amigo, creo, y prueba de ello es la confianza por completo desconcertante que me brindó. En 1984, montó en forma de ópera, con la preciosa complicidad musical de Georges Aperghis, mi pieza *L'Écharpe rouge* [La bufanda roja],¹ en pleno reflujó de las ideas comunistas de las cuales se había nutrido esta obra, de igual modo que su modelo formal, *Le Soulier de satin* [El zapato de raso] —que más adelante Vitez puso en escena con gran genio—, se nutría de la idea católica. Por lo demás, ¡esa sí que fue una gran tormenta mediática! Recuerdo que una mañana, después de haber leído las críticas del estreno de ese espectáculo en la Ópera de Lyon, me dijo, con su eterna sonrisa irónica: “Todos los periódicos comentan que eres un cretino”. Y añadió, agrandando su sonrisa: “No lo dicen de mí”. Vitez le prestó lugares, en primer lugar en Chaillot, luego en el Odeón, a la asociación Les Conférences du Perroquet, creada y dirigida por Natacha Michel y por mí mismo, la que organizó memorables conferencias con todo aquello que todavía podía mantener, con los intelectuales sobrevivientes de la contracorriente reactiva, una oposición frontal a Mitterrand. El propio Vitez

¹ Al final del libro se consigna una lista de todas las obras citadas [N. del E.].

en ese marco ofreció dos conferencias completamente sorprendentes. Deseaba producir en el escenario dos lecturas virtuosas de sendas piezas mías, inéditas en esa época: *Ahmed le subtil* [Ahmed, el sutil] y *L'Incident d'Antioche* [El incidente de Antioquía]. Participó en Chaillot en una presentación colectiva de mi libro de filosofía pura *L'Être et l'Événement* [*El ser y el acontecimiento*], del cual leyó numerosos pasajes. Recuerdo, aún maravillado, una lectura que dimos a dos voces, en Chaillot, de una larga serie de textos, poemas y prosas de Mallarmé... En tiempos sombríos, ese era un hombre con el que se podía contar.

Digo todo esto porque el presente libro, *Rapsodia para el teatro*, es absolutamente inseparable de ese encuentro esencial. Desde el punto de vista empírico, una buena parte del material textual proviene de artículos que publiqué en la que entonces era la revista del TNP [Teatro Nacional Popular], cuya dirección había tomado Vitez, revista de la cual se ocupaba muy especialmente Georges Banu, y que se llamaba *L'Art du théâtre* [El arte del teatro]. Por otra parte, una cantidad de referencias teatrales, espectáculos, actores, autores, técnicas de puesta en escena, etc., provienen igualmente ya sea de las realizaciones de Vitez en Chaillot, ya sea de conversaciones con él y su fiel entorno.

Diría gustoso que encontré en la obra y la persona de Vitez eso que podría llamarse el “coraje del teatro”, que había funcionado durante todos esos años ochenta como un antídoto contra la retirada política cuyos efectos intentábamos limitar, no sólo en la política misma, entre nuestros amigos, los obreros de las residencias, las fábricas y los cordones suburbanos, no sólo al crear núcleos comunistas de fábricas y de comités populares, sino también al desplegar formas de pensamiento distintas, que iban desde la filosofía pura hasta la novela o el cine, pasando, justamente, por el teatro. Ese teatro cuyo emblema más incuestionable era, para nosotros, Vitez.

Cuando hoy releo este pequeño libro, sobre todo me llama la atención que no encuentro pasaje alguno del que podría arrepentirme, y son muy pocos los que desearía modificar.

Desde luego, podría mejorar las referencias. Sin duda sería necesario preguntarse en la actualidad sobre los eventuales límites de cierto “clasicismo”, revisitado e interrumpido por Bertolt Brecht, del cual todavía podían valerse, entre 1960 y 1990, tanto Patrice Chéreau como Vitez, Peter Stein como Giorgio Strehler, incluso si Klaus Michael Grüber ya había instalado poderes más nocturnos, más próximos a densidades poéticas

del primer romanticismo alemán. Desde finales de los años ochenta, en efecto, parecía difícil continuar sin interrupciones por esa vía, en la que predominaba una visión de algún modo racional, luminosa, firmemente desplegada y al mismo tiempo sutilmente musical, que dirigía a una audiencia lo más amplia posible un teatro que, según la máxima de Vitez, tenía por misión ayudar a cada quien a orientarse en la “indescifrable vida”.

Con toda seguridad, en Francia, directores de teatro como Christian Schiaretti o Brigitte Jaques han sabido asumir esta herencia y demostrar que las virtudes de Vitez no se habían agotado. Pero ya habíamos tenido la ocasión de experimentar otros caminos, al interrogar el trabajo de artistas como Wolfgang Langhoff, Christoph Marthaler o Krzysztof Warlikowski, y de sus herederos, como en Francia el muy extraño e innovador recorrido de Marie-José Malis. En esta constelación, que no es una escuela, me parece que se manifiesta la convicción de que el teatro ya no se apoya en las Luces fijas, de que la marcha oscura del mundo debe ser escrutada desde más cerca, de que el mensaje al espectador debe ser a la vez más imperativo y más próximo.

En el fondo, mi *Rapsodia* es contemporánea del derrumbe del mundo de alguna manera aparentemente claro de la guerra fría, donde todo estaba filtrado por lo

que los marxistas llaman una “contradicción principal”. Por tal motivo, el libro manifiesta lo que los directores, actores, escenógrafos y también escritores —como yo—, al situarse en aquella época, consideran que es necesario combatir con los medios del arte: contra todo balance fácil, ya sea satisfecho, ya sea desesperado, de la desaparición de las dialécticas simples (comunismo versus capitalismo, Estados socialistas versus Estados imperialistas, Revolución versus Reforma...). Lo que el propio Vitez llamaba “el fin de la Idea”, y de lo cual quería ser testigo lúcido y orientado hacia el porvenir. En efecto, ese tipo de balances de la epopeya política del siglo XX, que distribuye los espíritus entre una renuncia triunfalista y moralizante (los “nuevos filósofos”) y un nihilismo estetizante, comenzaba a infundir en el público en general, y en la juventud en particular, una desorientación esencial, que todavía hoy es dominante. En este sentido, el teatro del cual mi *Rapsodia* es contemporánea, y del cual se nutren sus consideraciones filosóficas, es un teatro que podría considerarse vinculado a una didáctica defensiva.

Los directores teatrales de generaciones más recientes, a quienes antes mencioné, están sin duda más compelidos que sus antecesores a ser atrapados en la desorientación general. Pero, deseosos de elucidar sus

formas y seguir adelante, han renunciado de distintas maneras a la didáctica defensiva. Se dirigen a la audiencia a media voz, tejen continuidades más discretas, evitan agrandar demasiado el espacio, desconfían de la epopeya. Sostienen que el teatro debe avanzar lentamente y economizar, sin proscribir, los efectos o los gestos por los cuales sus predecesores habían mantenido, incluso en la herencia del distanciamiento brechtiano, la tradición teatral de la lección, de la presentación de los caminos de la vida, aunque fueran en la forma encabalgada de una “escalera / oculta”.² Una nueva *Rapsodia* debería escrutar estos esfuerzos —en los cuales el trabajo del actor, la dialéctica del cuerpo y de la voz, adquiere todavía más importancia que antes—, y mostrar cómo concuerdan con la paciencia desnuda, la tenacidad, la capacidad de distancia y de rechazo de la corrupción espectacular que hoy exige el tratamiento artístico de la desorientación general.

Además podríamos preguntar si la ópera no ha conquistado, en el último tiempo, una posición privilegiada junto a la experimentación escénica, y si esta conquista no representa ella misma una suerte de peligro. Por

² La referencia es al concepto de “encabalgamiento” propio de la métrica de la poesía y alude al comienzo de la obra *Hernani*, de Victor Hugo, donde en el verso “escalier / dérobo” se aplica este recurso [N. del T.].