

Jornada homenaje en el centenario de Albert Camus

De Prometeo a Némesis

(Alianza Francesa, Buenos Aires, 14 de noviembre de 2013)

“Camus a la luz de la teoría teatral de Alain Badiou.”

Walter Romero (UBA)

Acaso estas celebraciones sobre la figura de un escritor sean un pretexto mayúsculo para revisitarse, a la luz de nuevas formulaciones teóricas, otras y nuevas hermenéuticas. En este caso, revisando el teatro de Albert Camus, y dentro de esta específica producción de su literatura¹, una obra en particular se nos presenta factible de ser reconsiderada a la luz de la obra dramaturgica y de la teoría teatral del filósofo francés, nacido en Rabat, Alain Badiou. En principio, nuestra propuesta, sólo a modo de comunicación, ofrece pensar algunos elementos constitutivos de su dialéctica teatral colocando como objeto de estudio una pieza compleja, que no tuvo en su momento un reconocimiento certero del público y que, aún hoy, es de complicada asimilación en los términos en que se ha vuelto, desde su creación, un *constructo* de estatuto ambiguo: me refiero a la pieza teatral de Camus, estrenada en 1948, *L'État de siège*².

Esta pieza³ sostiene, en primer lugar, una estructura híbrida, fuertemente ligada a lo teatral en tanto el teatro sería una expresión que absorbe formas impuras en sus diversas manifestaciones textuales y performativas; pensamos híbrido en el sentido griego de *juntar aquello que no puede juntarse*. Sin dejar de señalar que la pieza, a su vez, sostiene con el resto de la producción camusiana, ligazones temáticas pero no de cierto *accomplissement*

¹ Véase el artículo “Camus y la literatura” en Vargas Llosa, M. (1981), Puerto Rico, Ediciones Huracán, pp. 41-46.

² Aconsejo la escucha de un entrevista dada por Albert Camus el 13/07/55 a propósito de esta obra y su inscripción en el marco de un teatro de expresión “popular”, destinado al gran público:
<http://www.youtube.com/watch?v=MVdWt8s6Pao>

³ Para las referencias en español del teatro de Camus, me remito a la siguiente edición: Camus, A. (1951), Teatro, Buenos Aires, Losada, traducción de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre.

teatral; es un objeto problemático, de naturaleza anfibia; y su propio autor, casi debió salir a defenderla, en la *Advertencia* publicada a efectos de su edición.

En ese prólogo Camus reconoce la deuda que tiene con el teatrista y actor francés Jean-Louis Barrault, sobre una idea que ya venía trabajando el mismo Camus, de abordar el mito de la peste y sus derivaciones; tema que, por otra parte, está también presente en la correspondencia y en el horizonte dramático que deseaba encarar Antonin Artaud. De esta forma, una suerte de dispositivo de pensamiento que atraviesa tres poéticas escriturarias y performativas (Barrault/Camus/Artaud) incluyen al tema de la peste que, Camus así lo entiende al menos en esta obra, debía asumir las formas alegóricas, de una pieza *no* de estructura tradicional sino que diera cuerpo a una *mélange* “*de todas las formas de expresión dramática, desde el monólogo interior hasta el teatro colectivo, pasando por la mímica muda, el simple diálogo, la farsa y el coro*”⁴. La pieza, recordemos que se adscribe a la llamada “trilogía de la rebeldía”⁵, superada la etapa más absurda de su producción teatral.

En el marco de estas postulaciones, esta pieza entra en la égida de las problemáticas que Badiou plantea en sus escritos teóricos en torno de la forma teatral y de la necesidad actual –en el puro presente y en la pura contemporaneidad- de un teatro que se haga cargo de los temas actuales mediante cierta predilección genérica – o de subespecies teatrales- , y de un abordaje que contemple las necesarias mutaciones de trasvase de los elementos constitutivos que rodean todo hecho teatral: texto, representación, condiciones de producción, público y efecto. Ese trasvase incluye la coexistencia, en la pieza de Camus que nos ocupa, de formas teatrales muy diversas, de distinta índole y tradición y de un conglomerado de actantes y personajes, que, también en su mezcla, permitan la asunción del tema. En *El estado de sitio* reconocemos personajes genéricos, personalizados, figuras-emblema casi a la manera medieval, entidades como la Nada, grupos de trabajadores, mendigos y otros oficiantes, y también, en una función no menor, varios tipos de coros.

Camus escribe *todo* el texto de *El estado de sitio*, pero reconoce en Barrault gran parte de la materia que quiso abordar en torno del tema del mal, en este caso frente a una ciudad

⁴ De Diego, R. (2008), *Camus*, Madrid, Síntesis, pp. 100-104.

⁵ Marinetti, J. L (1990) *El arte y la libertad en Camus*, Buenos Aires, Marymar

española, pero que bien recuerda, desde la inicios de la tragedia ática, al *mitologema* arcaico de la Tebas que aguarda la salvación benéfica de Edipo para ser liberada de su azote.

Como el cometa que abre el prólogo de la obra y que se cierne sobre la ciudad de Cádiz, más allá de las formas en que se cielo “se llena de signos” y de las marcas distintivas y estigmatizadas en cada puerta donde el mal se aloje, pensamos la peste como *forma saturada de signos*; por ende, esta pieza, dentro del teatro de Camus, debería ofrecernos, en una lectura actual, postulaciones cercanas a un teatro de la pura contemporaneidad, un teatro que llamaremos, siguiendo esa metáfora ya planteada y expandida en términos tematólogicos: un “teatro de señales”.

A pesar del constante interés que ha despertado en los últimos años la escritura teatral 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 Badiou, 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 teatro⁶.

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 Compagnon⁷ designa como

⁶ 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 Francófono*, que organizó la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófono)⁶, 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. CDR0M. ISSN 2250-6780.

⁷ Compagnon, A. (1979): *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 540.

prácticas de «seconde main», es decir: copia, alusión, cita, plagio, pastiche, parodia, imitación, traducción, corrección, reconocemos en una obra teatral de Badiou ciertas estrategias de actualización al adaptar el texto de *Ranas* de Aristófanes a la escritura de su pieza teatral *Les citrouilles*. Alguno de los usos o de las preferencias del imaginario de esta obra estaría presentes en la obra de Camus y en su necesidad, para nosotros, esencial, de solicitar la actualización de la lectura de *El estado de sitio*, como una forma, acorde a las coordenadas de Badiou sobre las tensiones contemporáneas entre teatro, Estado y representación.

En principio es de destacar la predilección de Badiou por las formas cercanas a la comedia o la farsa, casi de extracción, como ya señalamos aristofánica, pero también en su fase absurda y clownesca en torno de la escritura de Samuel Beckett, a quien Badiou dedica un estudio y de quien toma el concepto central de *acontecimiento*. Ya en la clausura del prólogo de la pieza camusiana, la Nada se expedirá en términos de dejar en claro que esta representación consiste en “Una comedia que está por empezar”, dando así por iniciada, en el topos casi medieval de la plaza del mercado, en el rodeo de múltiples e improvisados atrios teatrales, la representación que llevarán a cabo los comediantes, en su acto –suerte de pieza dentro de la pieza- intitulada *Los espíritus*. Más adelante, los hechos que rodean esta teatralización urbana del azote de una peste serán nominados como “cochina comedia”. Si en Camus este topos primero permite desdoblar la reflexión en torno del teatro, dotando al tema de la peste y sus apestados un marco metateatral, en el caso de Badiou, y de la obra *Las calabazas*, una gran catábasis al infierno del teatro permitirá poner en tensión las más importantes poéticas teatrales del siglo XX, a su parecer la de Claudel vs Brecht, en un tono farsesco de comedia física y de esgrima verbal en torno a otra peste: por qué el teatro se ha constituido en un lujo burgués al que los proletarios tienen difícil acceso. El coro de las calabazas, tomado del coro de *Ranas* de la obra del comediógrafo griego Aristófanes, interpelará al público sobre la existencia de masas de trabajadores y obreros que nunca en su vida han accedido al teatro.

En Camus, el mal conduce a la ciudad de Cádiz –en su metateatralidad- a la inminencia, ya no de una catábasis, pero sí de un apocalipsis cercana. La obra de Camus, por otra parte, en sus postulaciones críticas en torno al franquismo como forma totalitaria establece

parangones cronogenéticos indudables; llama la atención que el texto datado en 1948, coincida con la fecha de publicación del texto insignia que nuestro tiempo ha colocado como una de las más certeras *distopías negativas*, me refiero sin más a *1984* de George Orwell, publicada también –como *El estado de sitio*- en 1948. Si la tendencia camusiana es presentar doctrinas abajo la forma de plásticas historias, el teatro constituía para el pensador y escritor francés un espacio de excepción donde hacer circular sus ideas. Desde este punto de vista y si bien revisamos las citas o menciones de Badiou sobre Camus, nos ha servida más reconocer de qué modo Badiou lee en el teatro político de Sartre un estatuto también complejo para las escrituras teatrales de estos dos escritores, acaso bajo la forma de verdaderos laboratorios de ideas, de formas escriturarias parafilosóficas⁸. En el caso de Camus, no olvidamos las lapidarias consideraciones de un crítico como Lottman para quien Camus cada vez que tiene un bloqueo asume la escritura dedicada al teatro⁹, casi desoyendo lo que otras legiones de especialistas caracterizan como esencial a Camus: su pasión por el teatro, por lo colectivo de su arte, por su acción cercana al sueño.

El teatro -y esta pieza en particular- es, acaso, otra forma de restituir bajo la figura de inmolación de Diego el deseo camusiano de restituir la inocencia del mundo, *su estado real*. En este marco, la lírica difusa de *El estado de sitio* nos permite reconocer otro tipo de escritura en Camus, lejos del estilo esculpido de sus primeros –y acaso últimos- textos líricos, distante de la escritura blanca que supo Barthes reconocer, y, encarnando más bien, un tipo escriturario acorde a las mutaciones que el teatro debía mostrar para abordar temas de candente actualidad. Si en su novela *La peste*, Camus superpone el relato de una epidemia, las fuerzas de la ocupación nazi y el mal como problema metafísico, en el abordaje de este tema bajo una forma dramática para la escena, precisa de una multiplicidad de formas y modulaciones que le dan el carácter irregular a la pieza que nos convoca, y a pensarla, un poco casi, en las antípodas de Lottman como una manifestación, en Camus, casi esencial a su existencia.

Acaso la comedia se reconoce desde la tradición antigua - también revisitada por Badiou en su trilogía de Ahmed, siendo éste el proletario venido de África que accede difícilmente a

⁸ Pollman, L. (1973) *De Sartre a Camus*, Madrid, Gredos.

⁹ Lottman, H. (1994) *Albert Camus*, Madrid, Taurus.

las bondades de Paris- como un entramado de tonos y de registros que se entrecruzan y que en sus disonancias crean un determinado efecto por qué no cómico o farsesco no exento de pensamiento, como en Aristófanes o como en Moliere. Si *El estado de sitio* apela a ese transporte permanente de registros es porque sus fragmentos líricos y sus diálogos satíricos buscan -y hacen un esfuerzo- por lograr un lenguaje escénico que asuma las dificultades de representación del tema del poder, la justicia y los totalitarismos acorde a un público que en su momento destino la pieza al fracaso.

A partir de la figura del pescador que sufre el miasma, son tres los personajes que someterán a la ciudad a una autoridad burocrática y absurda: la peste, su secretaria leal, la Muerte y un aliado, también contra la felicidad general, la Nada. Si en la obra de Badiou el teatro se verá amenazado por la peste del Estado, que rige repertorios, públicos, selección de actores y hasta “compra de críticos; en la pieza de Camus –aún en su alambicado tinglado, acaso un poco admonitorio o sentenciante- la figura de la peste será un pretexto para reconocer una vez más el pesimismo camusiano, no exento, de esperanza¹⁰.

Esta comunicación ha sólo querido llamar la atención sobre este texto teatral poco trabajado, al menos en nuestro medio rioplatense ,donde poder reconocer tensiones, reescrituras, intertextualidades y ligazones entre un filósofo y dramaturgo como Badiou y el teatro de Camus, que profundizaremos en próximas investigaciones, destacando sus posibilidades comparatísticas, su extracción filosófica, su actividad teatral y, acaso en mayor relevancia, su singular adscripción a una suerte de neoplatonismo, reconocido por la crítica en la figura de Badiou, y reconocido al menos en el primer Camus, el Camus de la agregaduría¹¹ al abordar las figuras de Plotino y San Agustín –como Camus y como Badiou- ambos de origen africano.-

¹⁰ Véase el capítulo I “Albert Camus o la honradez desesperada” en Moeller, C. (1970) *Literatura del siglo XX y cristianismo*, Madrid, Gredos.

¹¹ Todd, O. (1996) *Albert Camus. Une vie*. Barcelona, Tusquets.