

# Lectura, escritura y de-subjetivación: la literatura en algunos textos de Alain Badiou<sup>1</sup>

Miguel Dalmaroni

Cuando, en 1989, Alain Badiou se refiere a las condiciones de la filosofía, ilustra una de ellas, el amor, con una imagen del lector de literatura, del sujeto lector: “el amor –escribe– designa la circunstancia de un Dos donde el sujeto está transido leyendo a Safo o a Platón igual que leyendo a Corneille o a Beckett” (*Manifiesto* 14). La elección de Badiou es llamativa por varios motivos entre los que sobresale el contraste entre esta imagen y su repetida advertencia contra el relevo heideggeriano de la filosofía por el poema, pero para lo que voy a proponer me interesa subrayar especialmente otros dos aspectos: la insistencia de toda la cita en la ajenidad de la lectura respecto del Uno y del individuo solo, algo que obviamente queda muy remarcado por los escritores que Badiou elige, todos expertos dialoguistas o lisa y llanamente dramaturgos; y la figura del trance, del sujeto transido *al* leer, transido *porque* lee. Una figura semejante aunque referida no al amor sino construida según la teoría del sujeto como efecto del acontecimiento, inicia el pequeño libro de 1995 que Badiou dedicó a Beckett y que tituló *El infatigable deseo*; allí, además, quien lee es no ya una tercera persona (“el sujeto”), sino un yo autobiográfico que se dice *subjetivado* por la obra del otro e “inmerso” en ella: “Descubrí la obra de Beckett a mediados de los años cincuenta. Fue una verdadera revelación, una especie de *impacto subjetivador cuya huella es imborrable*, hasta tal punto que se puede decir, cuarenta años más tarde: estoy inmerso en ella, sigo inmerso en ella. Tal es el principal cometido de la juventud, el de descubrir lo incalculable y convencerse de esta manera, contra los desengaños, que es falsa y opresiva la tesis que reza ‘no es nada, no vale nada’” (*El infatigable* 7; énfasis mío).<sup>2</sup> Lo que creo, como se verá, es que esta figura de sujeto imaginada ahí a propósito de la autobiografía del yo lector, se hace intercambiable y se confirma en la figura que Badiou se hace del escritor y del artista y, más precisamente, cuando Badiou escribe *yo subí a escena, yo escribo, yo escribí*. No me parece del todo aventurado avanzar un poco más, y postular que la filosofía del sujeto que desarrolla Badiou desde 1988 cuenta entre sus “condiciones”, entre los “procedimientos” que la posibilitan, a ese yo que escribe *yo leí* de igual modo que *yo escribí, yo actué* e incluso *yo, como un niño, juego*. Me permito antes, por eso, lo que quisiera que termine trabajando aquí menos a la manera de un rodeo que como la anteposición de ciertas posibilidades de la lectura en tanto experiencia -si se lo prefiere, como querría Badiou, de la lectura como acontecimiento-.

## Tres lecturas

UNO. Supongámonos, una vez más, ante a ese architexto de la poesía moderna: “Del salón en el ángulo oscuro / de su dueño tal vez olvidada / silenciosa y cubierta de polvo / veáse el arpa”. Consabida, hay para el primer efecto de lectura

una respuesta formalista y *culturalista* a la vez: el poeta escribió eso de ese modo a causa del hipérbaton de la tradición poética romance y específicamente española, es decir por la imitación artificial y ya prestigiada del orden de la frase propio de la sintaxis latina culta. Pero... ¿por qué está escrito así? La respuesta por los materiales culturales o las tradiciones que llevan a esa forma, la respuesta vía el hipérbaton latino, habla de otra cosa (digamos, “¿con qué está hecho, con cuáles materiales, cómo?”). Ya es más interesante, en cambio, la idea de que esa *técnica* formaliza por escrito un modo invertido o inusual de mirar los objetos y los espacios, una voz cuyos ojos miran en un orden no común: “extrañamiento”, machacaron tantísimas vanguardias críticas y poéticas. Pero también es posible, en cambio, preguntar de entrada qué clase de experiencia *queda detenida* en un texto escrito así, dibujado en ese desorden (como suele decirse: “escrito contra el orden natural” de la frase); qué clase de sujeto es el que escribe de ese modo, qué trance se produce en esa escritura incluso cada vez que es releída. Imaginemos las mismas preguntas frente al poema “13” de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, que dice por completo: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome” (115). Hay algo así como una perturbación insuprimible en que nos captura lo que en términos técnicos habría que llamar su agramaticalidad semántica; pero lo que resulta interrogado allí por la lectura (si la lectura no ha sido por completo reemplazada por la voluntad de reducción cultural de la experiencia) es *la falta de estado de quien escribe eso* (y de quien acaba de leerlo): qué se le materializa a esa voz en el interior de la sintaxis y le sabe a la sintaxis lo que ella no puede. O, mejor: qué ajenidad fracasa pero despunta en la presencia de ese texto, en el evento de su efectución y en la inminencia de lo que podría restar y proseguir afectándonos por los vestigios de su lectura en la memoria. Para experimentar el reverso opuesto y secretamente complementario de lo que abandona, el texto mismo nos da de saber la gramática cuyos límites busca y cuya compostura queda descuajeringada pero a la vez *expuesta* (como cuando se dice “fractura expuesta”). Si tuviese que calificarla o, peor, clasificarla, diría que estamos rodeando no ya la pregunta por la forma, ni por el poema como cultura, sino la pregunta antropológica. En las disposiciones para leer que el cientificismo crítico del siglo XX supo descalificar como “biografismo” o “naturalización”, puja sin dudas la convicción de que allí hay *algo que le sucede o le ha sucedido a alguien* (*alguien acontece*, se diría con Badiou), una testificación no deliberada de lo que le está pasando al que lee (una testificación de que a quien lee le está pasando ahora algo que antes no).

DOS. La voz narradora de *Orlando* de Virginia Woolf, le hace pensar al (a la) protagonista que únicamente en la poesía las palabras escamotean la fatal desfiguración de la experiencia en que incurrimos nomás al hablar. Es el momento flaubertiano de Orlando, cuando la narración dice (en la traducción de Borges) que “estaba adquiriendo con rapidez la intolerancia del sectario” (152). Poeta y sectario son sinónimos y, como el poeta, es en tanto tal que el sectario se asegura fracasar. Antes, en ese momento en que la novela nos presenta su primer retrato del artista adolescente, Virginia Woolf escribía: “Pronto cubrió de versos diez y más páginas [...]. Sin embargo, al fin hizo alto. Describía, como todos los poetas jóvenes siempre describen, la naturaleza, y para determinar un matiz preciso de verde, *miró* (y *con eso mostró más audacia que muchos*) *la cosa misma*, que era arbusto de laurel bajo la ventana. Después, naturalmente, dejó de escribir. Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos. El matiz de verde que ahora veía Orlando estropeó su rima y rompió su metro.” (14-15; énfasis mío). El fragmento está escrito para empujarnos a una distancia mínima que nos inquiete: la voz que narra -como si no le estuviese sucediendo, como si no la afectase también a ella mientras discurre- abre una discordancia en el interior de la representación,

entre la mirada de Orlando y apenas ese matiz de lo real que, casi nada, lo es todo. Así, la novela de Woolf se deja imantar de buena gana por el dístico de Pizarnik: la tan *legible* prosa de *Orlando*, cuya tersa y elegante ligereza -digamos- nadie negaría, parece escrita para asegurarse ese efecto *mínimo* pero nítido, irreductible, de desproporción entre la voz narrativa y lo que dice la escritura. Precisamente, no dejamos de notar que algo acaso extravagante o patológico le pasa a quien narra aunque lo haga (ya que lo hace) en ese tono ¿taimadamente? hospitalario (en este fragmento en particular, entre condescendiente y pedagógico); quisiéramos que el libro, que nos captura de tal modo, no nos mezquinase su abrigo, pero nada termina de asegurarnos no estar ante una broma, un truco, un malabarismo milimétrico pero no sabemos si demasiado agudo o demasiado bobo, una minusvalía del sentido de las correspondencias, o vaya a saberse ante qué. Estoy pensando, por supuesto, en la que considero una de las hipótesis de lectura crítica más prometedoras de Badiou, la que despliega a propósito del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kasimir Malevich y que bajo la noción de “diferencia mínima” reformula todo el problema de la sustracción (*El siglo* 78-79, 167-168). Cualquier lector de *Orlando* que no sea un simulador ni un supersticioso sabe que los consabidos y frotados elogios a la maestría de Woolf para la sátira, la ironía, la mordacidad refinada y esas cosas no dicen, de ese asunto indiscernible donde se juega todo, nada. Tal asunto (ensayo un tanteo) no sería otra cosa que esa de-subjetivación *agramatical* con que la lectura nos afecta con tan irreprochable gramática, sucedida apenas entre un matiz de verde y otro, entre la mirada de Orlando, un arbusto y la voz de la novela.

TRES. En *Si esto es un hombre* -en el relato pero también, creo, en el curso *real* de los hechos que narra Primo Levi- la literatura ocupa un lugar clave (tal vez haya que decir: allí la literatura irrumpe y ocurre, y no en cualquier parte). Hacia los días de la primavera de 1943, es decir promediando el lapso de los once meses de su cautiverio en el *Lager*, Levi ubica un episodio de intensa ambigüedad, uno de los pocos momentos de auténtica dicha y a la vez de la más siniestra y fatal premonición. Se trata del capítulo titulado “El canto de Ulises” (Levi, *Si esto* 141-148). Mientras caminan acarreado juntos la marmita del rancho del mediodía, el *Pikolo Jean* -que habla con fluidez el alemán y el francés- pide a Levi que le enseñe italiano, y este lo hace utilizando fragmentos del Canto Vigésimo Sexto del “Inferno”, donde a pedido de Virgilio, Ulises narra la historia de su muerte. Dante nos ofrece el relato del funesto final y del castigo eterno que ha recibido el personaje homérico debido a su compulsión de arrojo, a la insensatez del último y más temerario de sus viajes: traspasar las columnas de Hércules para conocer la parte prohibida del mundo (Ulises navega por el Atlántico hasta las antípodas y se encuentra con la montaña del Purgatorio, vedada a ojos de los vivos, ante la que entonces naufraga y perece por designio divino). Pero en el testimonio de Levi, ese sentido explícito del texto se halla completamente trastocado, y no porque el autor -un italiano ilustrado- pudiese ignorar la interpretación casi universal y clásica de uno de los pasajes más célebres de la *Comedia* que, evidentemente, se contaba entre sus preferidos. Se trata, en cambio, de una alteración substancial del significado del episodio producida por su sustracción presente a lo ya sabido y leído, es decir por su ocurrencia completamente -se diría- incalculada: el sueño imposible de libertad por parte de un judío esclavizado en los campos de exterminio del nazismo. La substitución del significado del texto de Dante que, sin presentarla en lo absoluto como tal, Levi recuerda haber hecho durante la caminata, es muy clara: Ulises es quien, fuerte y audaz, ha roto una atadura y se ha lanzado a sí mismo “más allá de una barrera”. “Nosotros -agrega Levi- conocemos bien ese impulso”. El lector de *Si esto es un hombre* ya sabe bien que “nosotros” significa sin lugar a dudas los condenados, los muertos vivos de Auschwitz. Y que la “barrera” es el cerco electrificado del campo. De entre los versos y fragmentos que -a diferencia de otros que no puede recons-

truir— Levi recuerda bien mientras camina con su amigo enseñándole la lengua del Dante, está el que reza: “*misi me per l’alto mare aperto*” (*Inferno*, XXVI, 100; *Se questo* 121): “De éste sí, de éste estoy seguro, estoy en condiciones de explicárselo a *Pikolo*, de distinguir por qué *misi me* no es *je me mis*, es mucho más fuerte y más audaz, es una atadura rota, es lanzarse a sí mismo más allá de una barrera, nosotros conocemos bien ese impulso. La alta mar abierta: *Pikolo* ha viajado por mar y sabe lo que quiere decir, es cuando el horizonte se cierra sobre sí mismo, libre, recto y simple, y no hay más que olor a mar: dulce cosa ferozmente lejana.” (*Si esto* 145). Pocas líneas antes, cuando se dispone a iniciar la peripatética lección de lengua italiana para su amigo, Levi se ha preguntado: “... El canto de Ulises. Quién sabe por qué me he acordado de él” (144). El lector atento ya sabe que ha sido a causa de la “playa” y el “agua”, presentizados la primera por un accidente imprevisto de memoria sensorial involuntaria, la segunda por la lengua italiana misma: cuando sale del agujero en que está trabajando para hacer el camino del rancho, Levi se refiere al “esplendor del día”, anota que “Estaba templado”, y que “el sol levantaba de la tierra grasienta un ligero olor a barniz y a alquitrán que me recordaba una playa cualquiera de mi infancia” (143). Durante el primer tramo de la caminata, los dos amigos se cruzan con “Limentani, el romano”, de cuyo diálogo con Levi, Jean retiene y “repite riendo” algunas palabras: “- *Zup-pa, cam-po, ac-qua*” (144). El impulso de fuga de Ulises —ya no la memoria cultural y reproductiva de la recitación de Dante— no viene de ninguna parte sino que irrumpe por lo presente —un olor, una conversación— y produce un ahora tendido a su por venir. Por eso, de ningún modo es un juego retórico, sino el acontecer de una operación activa, el hecho de que “un agujero en la memoria” de Levi elimine como “no utilizable” el fragmento en que Ulises se culpa de haber sobrepuesto su ardiente deseo de conocer el mundo a las virtudes domésticas debidas a Laertes, a Penélope y a su padre anciano (145). El desafío de esos valores de la sensatez, igual que el de traspasar el *non plus ultra* de Hércules en el umbral del Mediterráneo, son descubiertos con fervorosa urgencia, como por primera vez, por el narrador; resultan consecuencias libertarias del argumento con que Ulises arenga a sus viejos marineros como a una fila de *Häftlinge* que no quisieran resignarse a las cámaras de gas: “*Fatti non foste a viver come bruti / Ma per seguir virtute, e conoscenza*” (*Inferno* XXVI, 119-120; *Se questo* 122). En la relectura mental de Primo Levi cautivo en Auschwitz, la arenga del rey de Ítaca para convencer a sus hombres de transgredir la interdicción divina no conserva nada de esa pragmática artera con que el Ulises de Dante recuerda haberla pronunciado. A la inversa, suena a oídos del judío cautivo “Como si yo lo sintiese también por vez primera: como un toque de clarín, como la voz de Dios. Por un momento, *he olvidado quién soy y dónde estoy*” (*Si esto* 146; énfasis mío). *Misi me*: fuera de mí, soy Ulises arrojándome al otro lado de las alambradas. No es por el recuerdo letrado —no es por lo que hay y ha sido dicho y repetido tantas veces—, sino por ese acontecimiento sin pasado que irrumpe en el infierno nazi y *se sale* un instante de ahí, que la literatura *sabida de memoria* se sustrae en el exceso de un presente que testifica un fuera de sí.

### “Yo controlaba sin embargo ese arrebató”

Desde la edición en 1988 de *El ser y el acontecimiento* y por lo menos hasta febrero de 2009, Badiou ha señalado en repetidas oportunidades una rectificación clave en la trayectoria de sus escritos filosóficos. Se trata de las limitaciones y los *extravíos* que afectaban al primero de sus libros que considera importante, *Teoría del sujeto*, de 1982. Por supuesto, no pretendo exponer más que una síntesis muy selectiva de esa rectificación y de lo que cambia en la filosofía de Badiou entre *Teoría del Sujeto* y el sistema filosófico que la reemplazó desde *El ser y el acontecimiento*. Según el propio Badiou, esa transformación consiste en el paso de una teoría de la

destrucción a una teoría del excedente por diferencia (*El siglo* 78-81); es decir, el paso de una teoría del sujeto como protagonista de una completa novedad surgida tras la destrucción, a una teoría del sujeto como efecto de una suplementación que, en tanto tal, no destruye el estado de la situación, sino que se le sustrae: “si un cuerpo se revela capaz de producir efectos que exceden el sistema cuerpos-lenguajes [...], se dirá de ese cuerpo que está subjetivado”, escribe en *Lógicas de los mundos* (63). Desde *El ser y el acontecimiento*, Badiou no vacila en subrayar la ausencia de vínculo entre suprimir o destruir una presentación, algo del mundo, y suplementar –esto es, *decidir* un indecible y serle fiel- (*El ser y...* 449). Estamos ahora, por supuesto, en el terreno de la teoría del acontecimiento, que es ajeno al orden del *hecho* porque es un “cambio de las relaciones entre lo posible y lo imposible” (*San Pablo* 48). El acontecimiento es la “invención”, al mismo tiempo, de una lengua *an*-interpretable y de una subjetividad incalculable. Se trata de una lengua “donde el no ser es la única afirmación validable del ser” (es decir una lengua que *se da* a lo imposible) (*San Pablo* 51); el acontecimiento es “un punto de realidad –dice Badiou- que *pone a la lengua en un punto muerto* [...] porque es irrecibible, porque es propiamente innombrable” y entonces sólo puede ser nominado poéticamente (*San Pablo* 50). A la vez, en ese mismo acto de la nominación, el acontecimiento es invención de una subjetividad por cuya marca (que es el “excepto”, el “sino que”, el “salvo que” -no el “yo” ni el “nosotros”-) “viene a hacer inciso, en el fraseado continuo de un mundo, el frágil centelleo de lo que no tiene lugar de ser” (*Lógicas de los mundos* 64); el centelleo de lo que nos pone, por eso, “en el advenimiento de otro lugar”, “el lugar en el que hay una posibilidad de que surja lo real” (*Breve tratado* 169), de que surja “un real inédito” (*San Pablo* 59), eso que “adviene, en tanto que adviene” (*Condiciones* 316). Un “sujeto que escape a la penosa alternativa” entre “sumisión a la Ley o anarquía nihilista”; un individuo que “puede, libre y condicionado [transido por el arrebato que no obstante controla, diríamos], superar su infraestructura animal e, incorporándose a la construcción de una verdad, llegar a ser en futuro anterior el sujeto que debía ser” (*El concepto de modelo* 22-23). A la vez, Badiou también ha señalado algo que puede ver cualquier lector que haya seguido la trayectoria de sus textos: *Teoría del sujeto* era un libro regido por la política revolucionaria, dominado por la política en tanto “finalidad práctica del esfuerzo conceptual” (*El concepto modelo* 10). Para el Badiou posterior a ese libro, en cambio, arte y política resultan discernibles siempre y sin vacilaciones, “son dos procedimientos de verdad distintos, dos confrontaciones heterogéneas de la invención pensante”, tanto como el matema y el amor (*El siglo* 191). Una redistribución que, lejos de disminuir la radicalidad de un pensamiento antes sobrecargado en la política, afila y amplifica esa radicalidad a todo lo pensable y la enfatiza, sin dudas, en la necesaria fidelidad del sujeto a las consecuencias del acontecimiento.

Esta apretada reseña de aquel cambio en la trayectoria teórica de Badiou tiene el propósito de ubicar en el curso de sus escritos un texto en el que quiero detenerme. Se trata de “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena”, y es el prefacio autobiográfico que Badiou escribió para la traducción al italiano de *Ahmed philosophe*, la segunda de las cuatro piezas de su tetralogía farsesca –la primera había sido *Ahmed le subtil*, la tercera *Ahmed se fâche*, la última *Les citrouilles*-.<sup>3</sup> Ahmed representa la resistencia y “la revancha de los de abajo”; es “un proletario llegado del Sur”, un joven trabajador argelino que, en las afueras de una ciudad contemporánea, desempeña con intensa vitalidad ese papel clásico de la comedia y la farsa, el del esclavo o el valet: dueño de una inteligencia acechante y astuta, con el genio inventivo del embaucador experto en todas las artimañas y las intrigas, su lengua de malabarista sutil descompone y recompone las situaciones más variadas. Es el que ve más que todos porque es ajeno a los discursos de la sociedad urbana que no obstante conoce y domina a la perfección. En la primera farsa del ciclo, que es una reescritura de *Las trapacerías de Scapin* de Molière, giran alrededor de Ahmed, por

un lado, los jóvenes maltratados por la sociedad, por otro los notables que serán objeto de todas las trampas del protagonista: la diputada reaccionaria, el fascista, el sindicalista charlatán, el alcalde comunista.

Lo que me interesa proponer aquí a propósito del prefacio a la edición italiana, que es una narración donde Badiou se detiene especialmente en el momento de la escritura de *Ahmed el sutil*, no es en principio más que una nota: advertir que las experiencias narradas en ese texto autobiográfico, es decir el proceso de la escritura de la pieza, y de los intercambios y acciones teatrales que le siguieron, ocurrieron entre la *Teoría del sujeto* y *El ser y el acontecimiento*. Este señalamiento precisa de dos especificaciones: primero, aunque cualquier lector de Badiou sabe que el arte y sobre todo la poesía son experiencias centrales en su escritura al punto de que puede considerárselo un teórico y un crítico de la literatura, lo que se ubica en ese intervalo cronológicamente coincidente con el giro teórico de su trayectoria es la principal experiencia de Badiou como artista, en este caso como actor y especialmente como dramaturgo y casi como co-director o *performer* teatral; segundo, y aunque la primera persona del singular y las referencias a momentos clave de su autobiografía filosófica y política abundan en su prosa, cuando Badiou prologa la traducción al italiano de uno de sus textos dramáticos elige una escritura del yo de particular intensidad, gobernada por dos o tres figuras que a su vez operan –diría– como las energías del texto: “infancia” y “recuerdo”, “arrebato”. Estamos ante un texto con un paso de puesta en abismo, es decir, en 1996, Badiou escribe, para ponerlo de modo formulario, *recuerdo que en 1984 escribí Ahmed el sutil por el trance en que me precipitaron ciertos recuerdos de mi infancia*. Me parece necesario aquí recordar algunos fragmentos del prefacio, los principales para mi hipótesis: “En el liceo, bajo la dirección de un profesor excepcional, mezcla de tierna locura y de luz, yo había actuado en *Las trapacerías de Scapin* de Molière. Ser proyectado a los dieciséis años, con el bastón en la mano, sobre la plaza nocturna de un pequeño castillo, deja huellas profundas. Y tanto más cuanto que mi primera emoción en el teatro, algunos años antes, se ligaba a esa mismas *Trapacerías*..., montadas por la compañía Le Grenier de Toulouse [...]. Yo estaría para siempre obsesionado por Scapin. Que esa obsesión haya tomado finalmente la forma de una reescritura de la obra de Molière (es mi *Ahmed el sutil*) muestra a qué larga distancia operan los encantos de la infancia y cómo, por más incalculables que sean las duraciones y las formas, estamos obligados a serles fieles. [...] Ese otoño de 1984 yo estaba solo en el campo, cerca de la ciudad de Toulouse, donde había pasado mi infancia y había actuado en el rol de Scapin. La soledad dilata el tiempo al infinito, y una leve angustia se une a ella, de tal suerte que todas las potencias del sueño y de la obra no son suficientes para poblar las horas y, a la vez, transferir la angustia hacia algún símbolo salvador. En esa época, yo no estaba trabajando en ningún libro del orden de la filosofía. Mi *Teoría del sujeto* era reciente (1982) y el manuscrito de *¿Se puede pensar la política?* estaba terminado. De pronto, un poco como un recuerdo intenso nos embarga, un retorno de la infancia, como se habla de un retorno de la pasión, yo me precipitaba a *Las trapacerías de Scapin* y emprendía, escena por escena, línea por línea, su trasposición en una ciudad de las afueras contemporánea, con Ahmed como héroe, como amo de las intrigas, de la lengua y del bastón. La obra fue terminada en dos semanas, en un entusiasmo sospechoso, casi quemada por los cigarrillos. Yo controlaba sin embargo ese arrebato enviándoles regularmente algunas escenas a mis amigos, y el testimonio que recibía de su hilaridad estupefacta me indicaba que no estaba siguiendo una pista demasiado falsa.” (“Ahmed: la diagonal...” 153-154). La trama autobiográfica de este recuerdo es homóloga al relato sobre la lectura de Beckett que cité al comienzo de estas notas: en mi juventud quedé transido definitivamente, es decir subjetivado, por el descubrimiento de Beckett, lo que me condujo a releerlo y a escribir ensayos sobre su obra –confiesa Badiou, como vimos–; desde mi adolescencia –escribe al año siguiente de aquel

texto sobre Beckett- quedé a tal punto transido por haber representado en la escena, a los 16 años de edad, al Scapin de Molière, que –cuando el recuerdo de esa experiencia pudo tomarme en soledad y por completo- reescribí la farsa de Molière, casi de un tirón, y, tras esa primera pieza, otras tres.

Pero el relato no termina allí. Según narra Badiou, ese mismo año de 1984, el director Antoine Vitez había llevado a escena en el Festival de Avignon una obra anterior del filósofo, *L’Echarpe rouge*, con un especial despliegue de recursos escénicos. “Fue también bajo el arrebatado 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*”, anota (156). Tres años después, en 1987, el mismo Antoine Vitez hizo una lectura pública de la obra, parece que especialmente virtuosa, mientras proyectaba su puesta en escena. Pero una muerte inesperada lo sorprendió poco después. A principios de los 90, el propio Badiou actuó una lectura del texto en el bar de la Comédie de Reims, y cuando lo consigna en su relato del prefacio agrega, exclamativo: “¡Ah! ¡Era la infancia, de nuevo! ¡En el esplendor de las risas, yo volvía a ser Scapin!” (157).

Este prefacio sobre *Ahmed*, como decía, se cuenta entre los textos autobiográficos más intensos de Badiou, diría entre los menos reticentes a la confesión y a la escritura de un yo transido por la presentificación arrebatadora del recuerdo; incluso si se lo compara con otros escritos breves, como “La confidencia del filósofo” (*La filosofía otra vez*), en que concede algunos detalles sobre el legado matemático de su padre o sobre alguna confesión de su madre ya anciana acerca de un amor de juventud. Aquí, en cambio, el que escribe es un yo que por momentos suena hasta algo impostado en la autocelebración sin distancia, porque no quiere ocultar el júbilo gozoso que le procura el narrarse *encantado*, es decir tomado por los poderes mágicos del recuerdo, perdido el control por el impulso artístico del escribir; un control que primero sólo puede testearse pidiendo a los amigos que lean los borradores, que vuelve a perderse en el azar luctuoso de la muerte del amigo que se disponía a llevar la obra a escena, pero que luego se torna irrelevante y se pierde por completo en la lectura pública del texto: “¡Era la infancia, de nuevo! [...] yo volvía a ser Scapin!”. Pero si la fidelidad a que nos obligan esos “encantos de la infancia” capaces de operar a tan “larga distancia” se celebra y se confiesa en este texto más que en otros, es también porque lo que se descubre confesándola (lo que se descubre, se fantasea o se inventa como si se descubriese) es que ese yo ha dejado que la pasión de la infancia, es decir ha dejado que la vida, pase a través de las palabras de sus escritos filosóficos (y uso aquí una figura de Deleuze –“el paso de la vida al lenguaje”, “el paso de la vida a través de las palabras”- que Alberto Giordano exploró e iluminó en varios escritos recientes) (Deleuze 11, 16-17). Dicho de otro modo, y aunque esté a punto de explicitarlo pero en rigor no lo haga, Badiou confiesa aquí que su infancia retornó en la verdad actuada del arte de Molière para evitar los *extravíos* y reponer el trazo de un curso que toda su obra filosófica supo seguir. El tema de Ahmed –el inmigrante como nueva figura del proletario- es un tema político y procede directamente de *Teoría del sujeto* y de la militancia de Badiou en los años anteriores a ese libro; pero lo que cambia es el “protocolo de pensamiento” sobre el tema (Ahmed no destruye la situación sino que se le sustrae) tanto como el procedimiento de producción de verdad, que *baja* de la filosofía a la farsa y del discurso al arte. En suma, el descubrimiento confesado por Badiou, capturado en una fórmula, diría más o menos lo siguiente: *entregado al acontecimiento artístico que me subjetiva y al que presto entonces fidelidad, descubro que mi vida (de lector y de artista) me da la razón (de filósofo)*, lo que quiere decir *es de la obsesión literaria y actoral de mi infancia de donde proceden las razones de mi filosofía*, o también: *fiel a un acontecimiento cuyo carácter axiomático quedó pensado por lo vivido antes que por el ejercicio del filosofar, por el arte ejecutado antes que por el discurso, mi visión de la filosofía y mis teorías acerca del ser, del poema, del amor y de la política no pueden sino estar en lo cierto*.

La fidelidad a esa “infancia” –en ese tono casi de candor embargado por un entusiasmo sin atenuantes ni distancia- tiene en Badiou dramaturgo y *performer* otro aspecto, relativo a su poética de la puesta en escena, que de ningún modo sonará desconcertante nomás si se tiene presente el texto de Molière: la convicción, según él comprobada en las representaciones, de que el público que mejor entiende la farsa de *Ahmed* y que más se ríe son los niños, y la decisión consecuente de que se debe escribir para ellos: “Me acuerdo de una tarde en Avignon, bajo el calor pesado. Schiaretta [quien dirigió finalmente *Ahmed el sutil*] y yo bebíamos bajo los plátanos y, como sucede en esos instantes vacantes, vagamente atontados, construíamos castillos en el aire. [...] ¿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 [...]? [...] ¿Qué quiere decir ‘para los niños’? No creo que haga falta un teatro reservado a los niños. Por el contrario, diría de buena gana que los niños son la parte más exigente del público del teatro, la más lúcida, la más deseosa de que se la respete, de que nos dirijamos a ella sin paternalismo, sin demagogia. Toda infancia, como la mía, mantiene relaciones naturales y profundas con el teatro, ya que toda infancia sabe qué es el juego, su importancia, su verdad.” (“Ahmed: la diagonal...” 160; énfasis mío).

Escribir para los niños lo condujo entonces, dice Badiou, a un teatro que adopta un principio de despojamiento muy similar al que sus ensayos atribuyen a Beckett, “un teatro elemental (en el sentido de los elementos: el aire, el fuego, el agua...), un teatro puro –escribe aquí Badiou- [...] dirigido hacia lo esencial, frontal, enérgico, [...] que no sea un espejo –o un doble- del mundo... [...] De tal teatro –concluye-, los niños pueden ser los garantes y los jueces” (“Ahmed: el cuadrado...” 160-161). De este modo, aquí es el recuerdo del yo artista y del yo-joven-lector (y no sólo ni primeramente los maestros como Sartre, Lacan o Althusser) el que entrega una verdad a la teoría del sujeto: la figura de esos niños mejor predispuestos al acontecimiento que cualquier otro público, nítido equivalente de otra figura, la del “ángel” que “el hombre lleva en sí” y “con el cual las religiones pretendían embaucarlo”. “Para que ese ángel interior se declare –escribe Badiou- hay que sostener un principio, una máxima”, hay que sostener, diríamos, la excedencia incalculada de esa suplementación indecible (*Pequeño panteón* 10). Se trata de lo mismo que, en otro de sus libros, se atribuye al arte del siglo XX, “infinito en su acto” porque, lejos de dirigirse “a la satisfacción de los animales humanos en su vida corriente estacionaria”, “da testimonio –en cambio- de lo que hay de inhumano en lo humano”, apunta al “estado de excepción”, está destinado a “obligar a la humanidad a cometer algún exceso sobre sí misma” (*El siglo* 201): “partió de mí un barco llevándome”, “miró la cosa misma”, “he olvidado quién soy y dónde estoy”.

## Contra la interpretación

Sería posible conjeturar que en el relato posterior de Badiou se insinúa una intensa y estrecha familiaridad entre el impacto que la experiencia con el arte en general, y la de *Ahmed* en particular, produjeron en su autor, y una de sus principales insistencias en el campo de la teoría del arte o de su “inestética”: la idea de que el arte es no alguna clase de figuración de alguna verdad, sino un procedimiento genérico de producción de verdad, de tal modo que una crítica literaria acorde con su filosofía consistiría en un discurso que habla de ese procedimiento pero que de ningún modo podría aspirar a decir la verdad que el arte produce sino perdiéndola, es decir reemplazando esa verdad por un discurso, un “sentido” o un “saber” que, por supuesto, la ignora y es otra cosa: [...] la masiva realidad sólo es imaginaria, falsa ligazón y prescribe al lenguaje únicamente tareas comerciales. [...] La poesía es la asunción estelar de ese puro indecible que es, sobre fondo de vacío, una acción

de la que no se puede *saber* que ha tenido lugar hasta tanto no se haya *apostado* sobre su verdad” (*El ser y...* 216). Se diría, por tanto, que ese *yo que se narra* en el prólogo a la edición italiana de Ahmed procura *hablar* la producción de verdad de aquella experiencia sin decir cuál sea *específicamente* la verdad que se produjo en el acontecimiento Ahmed (no debería ser de otro modo: para Badiou, el acontecimiento en tanto tal es siempre -además de indecible, indiscernible e innombrable- genérico). El relato de Badiou, en cambio, pretendería *exponer* esa producción de verdad, como si dijésemos, performativamente y, al mismo tiempo, afirmar sus condiciones en tanto efectuación de subjetividad. Ahmed representaría así, según ese yo que narra sus recuerdos, el momento en que la teoría del acontecimiento queda *extirpada* de lo que Badiou ha llamado “una orientación hermenéutica” (*Condiciones* 101), es decir extirpada de lo nombrable y actuada en cambio como “nominación” poética: pensada en acto, como “un significante de más” que hace agujero en lo dado cuando “el poetizar” abreva en “la carencia de significaciones establecidas” (*Condiciones* 90).

Por supuesto, es discutible que Badiou haya logrado ahí, en efecto, *sustraerse* por completo a la interpretación, en este caso sobre todo a una interpretación política de la pieza y de sus efectos de sentido en el público (se diría, incluso, de sus sentidos pedagógicos, propagandísticos, de agitación respecto de la circunstancia concreta de los *sans-papiers* en la Francia de finales del siglo XX). Podría decirse en su defensa que, en general y no solo en su lectura de la dramaturgia propia, ese riesgo es consecuencia necesaria del *maximalismo* de su filosofía y de lo que propone respecto del arte: si es el poema y no la filosofía que lo lee, el que produce una verdad ajena al sentido ¿qué más podría hacer una escritura *acerca del* poema y que se le pretenda fiel, que no sea testificar su efectuación? La pregunta conduciría al resto de los escritos en que Badiou se ocupa de arte y literatura, y en los que por supuesto no puede evitar más que intermitentemente la atribución de sentidos; en ese contexto, una interrogación decisiva es la que un examen crítico de sus *análisis de textos* debería dirigir a los “indicios”, una especie de operador de lectura que arroja resultados diversos, no siempre concordantes con la vigilancia anti-hermenéutica de su filosofía.<sup>4</sup>

Este y tantos otros lugares de la pródiga prosa de Badiou -intensamente figural o, si se quiere, *poética*- permitirían, en fin, discutir si la empresa de su obra logra no únicamente en sus argumentos sino sobre todo en *el real sensible* constituido por su propia escritura, dar razones suficientes a su protesta contra la “sutura” post nietzscheana entre filosofía y arte, y contra el Heidegger que -entregado a “la edad de los poetas”- habría jubilado a la aún imprescindible filosofía debido a su relevo poético desde Hölderlin (*Condiciones* 83-96; *Manifiesto* 43-50). A la inversa, el *compromiso* ininterrumpido de un yo autobiográfico que a cada paso y para explicarse, se confiesa lector o escritor -aun en sus textos más *técnicos* o en sus momentos más *cartesianos*-, insinúa en Badiou la paradoja inevitable de un pensamiento sobre el arte y la literatura una y otra vez indistinguible del espesor imborrable de la experiencia y de su escritura.

## Notas

- <sup>1</sup> Agradezco a Alejandro Cerletti por las conversaciones sobre Badiou, y por su generoso auxilio para procurarme una copia de la tetralogía de *Ahmed*.
- <sup>2</sup> Conviene aclarar que, desde el título, presupongo que para Badiou las nociones de “sujeto” y “subjetivación” son ajenas a las representaciones, es decir equivalen a lo que a menudo (y cuando solemos hablar de los efectos del arte) llamamos “desubjetivación”; esto es, “sujeto” en Badiou es una noción antagónica a la idea de un *sujeto sujetado*, de un *sujeto a la lengua*, sujeto al saber o a la cultura.
- <sup>3</sup> Agregando un breve apartado final, Badiou antepuso este mismo prefacio a la edición francesa de la tetralogía (*La tétralogie* 7-30; “Préface”). Las cuatro obras se estrenaron entre 1994 y 1996.
- <sup>4</sup> No sería mero recuento taxonómico revisar los aciertos y desaciertos en los numerosos análisis de poemas y poéticas particulares de que se ocupa Badiou; una tarea que se encontraría con su oscilación entre el uso *ilustrativo* o confirmatorio de proposiciones filosóficas con citas literarias, y otros momentos críticos en que su lectura se deja tentar menos por la literalidad aforística de tal o cual verso y trabaja en cambio los efectos del texto artístico. Tienen menos interés, creo, o en todo caso serían tema de otro ensayo –uno de tenor más bien sociohistórico que crítico y *antropológico*–, la cuestión de las *traducciones* no obligatorias pero frecuentes del negativismo extremo de su teoría del arte mediante nociones de otras procedencias, ajenas a las matrices de Badiou, como “autonomía” y “alto-modernismo” (por supuesto, puede discutirse que le sean en efecto ajenas); o, concomitante con eso, la pregunta por el carácter más o menos “canónico” de la biblioteca o las obras preferidas de Badiou.

## Bibliografía citada

- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia. Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965, edición bilingüe.
- BADIOU, Alain. *Teoría del sujeto* (1982). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, trad. Juan M. Spinelli (edición a cargo de A. Cerletti).
- *El ser y el acontecimiento* (1988). Buenos Aires: Manantial, 1999, trad. Raúl J. Cerdeiras, Alejandro Cerletti y Nidia Prados (ed. al cuidado de R. Cerdeiras y A. Cerletti).
- *Manifiesto por la filosofía* (1989). Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, trad. Victoriano Alcantud Serrano.
- *Condiciones* (1992). México: Siglo XXI ed., 2002, trad. Eduardo Lucio Molina y Vedia.
- *La Tétralogie d’Ahmed. Ahmed le subtil* (1994). *Ahmed philosophe* (1995). *Ahmed se fâche* (1995). *Les citrouilles* (1996). Paris: Babel-Actes Sud, 2010 [las fechas entre paréntesis corresponden a los estrenos de las piezas].
- *Beckett. El infatigable deseo* (1995). Madrid: Arena Libros, 2007, trad. Ricardo Tejada.
- “Ahmed: la diagonal del cuadrado de la escena” (1996). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005, trad. María del C. Rodríguez.
- *San Pablo. La fundación del universalismo* (1997). Barcelona: Anthropos, 1999, trad. Danielle Roggiore.
- *Breve tratado de ontología transitoria* (1998). Barcelona: Gedisa, 2002, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar.
- *El siglo* (2005). Buenos Aires: Manantial, 2005, trad. Horacio Pons.
- *Lógica de los mundos* (2006). Buenos Aires: Manantial, 2008, trad. María del C. Rodríguez.
- “Prefacio de la nueva edición” (2007). *El concepto de modelo* (1969). Buenos Aires: La bestia equilateral, 2009, trad. Vera Waksman.
- *Pequeño panteón portátil* (2008). Buenos Aires: FCE, 2009, trad. Mariana Seúl.
- *La filosofía otra vez*. Barcelona: Errata naturae, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996, trad. Thomas Kauf.
- GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo ed., 2006.
- *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo ed., 2011.
- LEVI, Primo. *Se questo è un uomo*. Roma: La Biblioteca Di Repubblica-Novecento, 2002.
- *Si esto es un hombre. Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph editores, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana* (1962). *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. Barcelona: Edhasa, 2007, trad. Jorge Luis Borges.