

# CARTOGRAFÍAS DE LA IMAGEN TEATRAL EN LA FILOSOFÍA FRANCESA CONTEMPORÁNEA

Nicolás Perrone  
CONICET – Mendoza, Argentina  
[luisnicolasperrone@gmail.com](mailto:luisnicolasperrone@gmail.com)

**Resumen:** El artículo aborda el modo en que el tópico del teatro circula entre las reflexiones de la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo xx. Dentro de esta inscripción teórica, podemos encontrar la reiteración de un uso metodológico del teatro, el cual opera como un artefacto conceptual que permite configurar un espacio de experimentación para la filosofía, es decir, permite establecer una lógica de funcionamiento de los conceptos cercana al movimiento de la puesta en escena. Asimismo, el pensamiento francés contemporáneo dialoga con las crisis y desplazamientos de las concepciones teatrales del siglo xx, razón por la cual la referencia al teatro no es solo metodológica, sino que considera la práctica artística poética y los conceptos que de ella emergen. De acuerdo con esto, proponemos pensar la problemática desde la categoría de “imagen teatral” para indicar que la filosofía francesa determina el tópico desde un doble aspecto: una imagen teatral del pensamiento y una imagen teatral poética.

**Palabras clave:** escena filosófica; imagen del pensamiento; imagen poética; representación.

**Recibido:** marzo 16, 2023. **Revisado:** agosto 17, 2023. **Aceptado:** agosto 29, 2023.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.35830/devenires.v25i49.906>

*DEVENIRES*. Año xxv, Núm. 49 (enero-junio 2024): 9-46

**ISSN:** 1665-3319 / **ISSN-e:** 2395-9274

Publicado bajo licencia internacional de Creative Commons ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/))

# CARTOGRAPHIES OF THE THEATRICAL IMAGE IN CONTEMPORARY FRENCH PHILOSOPHY

Nicolás Perrone  
CONICET – Mendoza, Argentina  
[luisnicolasperrone@gmail.com](mailto:luisnicolasperrone@gmail.com)

**Abstract:** This paper approaches the way in which the topic of theater circulates among the reflections of French philosophy in the second half of the 20th century. Within this theoretical inscription, we can find the reiteration of a methodological use of theater, which operates as a conceptual artifact that allows configuring a space for experimentation for philosophy, i.e., it allows establishing an operating logic of concepts that resembles the movement of the *mise-en-scène*. Likewise, contemporary French thought enters into dialogue with the crises and displacements of the conceptions of theater in the 20th century, which is why the reference to theater is not only methodological, but also considers poetic artistic practice and the concepts that emerge from it. In accordance with this, we propose to approach the topic of theater from the category of “theatrical image” to mark the dual aspect in which it appears in French philosophy: as theatrical image of thought and as poetic theatrical image.

**Keywords:** philosophical scene; image of thought; poetic image; representation.

**Received:** March 16, 2023. **Reviewed:** August 17, 2023. **Accepted:** August 29, 2023.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.35830/devenires.v25i49.906>

*DEVENIRES*. Year xxv, No. 49 (January-June 2024): 9-46

**ISSN:** 1665-3319 / **ISSN-e:** 2395-9274

Published under a Creative Commons International License ([CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/))

## Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo xx, el teatro se vuelve un tópico recurrente en los trabajos de muchos filósofos franceses. Buena parte de estas intervenciones tienen que ver con un análisis del hecho teatral en sí, sus condiciones, mutaciones y desplazamientos en el marco de las nuevas poéticas emergentes. También con el trabajo concreto de algunos hacedores teatrales y dramaturgos, cuyas propuestas de escritura (tanto textual como escénica) desplazan el dispositivo clásico del drama. Asimismo, otras tantas lecturas se alinean dentro de lo que podríamos llamar un *theatrum philosophicum*. Aquí el uso del teatro se separa de una perspectiva meramente estética y se configura como una maquinaria cuyo funcionamiento es tanto analógico como descriptivo. Esto quiere decir que la lógica teatral, sus figuras, imágenes y conceptos, adquieren un espesor teórico más amplio que el de su campo propio (el artístico) y se inscribe en el seno del discurso filosófico como un arsenal que permite pensar las operaciones filosóficas y revisar las construcciones conceptuales.

Nicolás Alvarado Castillo (2018, p. 383) señala que, dentro de la filosofía francesa contemporánea, el teatro opera como un dispositivo caracterizado por dos aspectos fundamentales: por un lado, una disponibilidad inmediata; por otro, ser un espacio de experimentación filosófica. Respecto al primer punto, el teatro, en tanto hecho artístico vivo, no puede ser reducido a una suerte de documento cultural que meramente dé cuenta de un pasado ya consumado. Justamente su carácter vital lo corre de esa interpretación y lo presenta como una experiencia abierta, que se ve envuelta en el entramado de fuerzas del presente; se encuentra allí, en su plena inmediatez. En cuanto al segundo aspecto, el devenir del teatro durante el siglo xx se inscribe dentro de la llamada crisis del drama moderno, señalada por Peter Szondi. Esto implica una incursión más profunda en la investigación de la práctica teatral, lo cual da por resultado la apertura del teatro hacia la experimentación desde y consigo

mismo. Esto es importante porque la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo xx ve allí un espacio análogo al discurso de la filosofía, que puede ser empleado para trabajar sobre la escritura filosófica como un ámbito igualmente susceptible de experimentación. Consecuentemente, muchos autores encuentran en el teatro un dispositivo que, en alianza con la filosofía, permite pensar el funcionamiento de ciertos conceptos.

A partir de esto cabe aclarar lo siguiente. Cuando Szondi (2011) explica la crisis del drama moderno, hacia fines del siglo xix, intenta mostrar que las formas clásicas del drama se encuentran desfasadas, y que las nuevas propuestas emergentes instauran variantes sobre el viejo esquema dramático. Según él, estas tentativas ponen sobre el tapete una oposición dialéctica entre contenido y forma, a partir de la cual nos encontramos con modalidades teatrales que intentan introducir los nuevos contenidos dentro de los esquemas clásicos del drama (se mantiene la preponderancia de la trama, el diálogo, los personajes), y otras que apuntan a modificarlo formalmente. Este último aspecto es el que le hace afirmar a Szondi que la crisis del drama moderno prepara el terreno para lo que podríamos llamar un devenir épico del teatro.<sup>1</sup> Justamente, él ve en el teatro épico de Bertolt Brecht el eje de la metamorfosis de las poéticas teatrales. Sin embargo, como cuestiona Hans-Thies Lehmann (2013, pp. 53-54), esta postura resulta excesivamente reduccionista para explicar el decurso del teatro, cuyas transformaciones exceden por mucho la “epicización” que refiere Szondi. “Tras Brecht surgieron el teatro del absurdo, el teatro de la escenografía, el *Sprechstück* (pieza hablada), la dramaturgia visual, el teatro concreto y otras formas” (Lehmann, 2013,

---

<sup>1</sup> Cabe recordar, muy esquemáticamente, que el “teatro épico” es una forma inaugurada por Bertolt Brecht en las primeras décadas del siglo xx (aunque tiene antecedentes mucho más antiguos). Esta forma se aleja del modelo aristotélico de representación (*mimesis*), fundado en la tensión dramática, el conflicto y la progresión de la trama mediante la acción, cuyo fin es la catarsis. El teatro épico (al que más tarde Brecht preferirá llamar “dialéctico”) pretende un ejercicio de reflexión (y no de identificación), el cual ponga al espectador en un lugar activo y de posterior compromiso social; se busca que el espectador desplace su función de observador hacia un ejercicio más intelectual, y no solamente emocional. De este modo, aparece la importancia del punto de vista en la escenificación de la fábula. El estilo involucra otros procedimientos teatrales, no convencionales hasta entonces, como la narración, la interrupción, la independencia de escenas, la progresión discontinua, etc.

p. 55) que no pueden ser analizadas con las solas categorías del teatro épico. Esto implica un bloqueo en la percepción del devenir teatral. Asimismo, consideramos que Szondi realiza su análisis, principalmente, desde el campo de la literatura comparada, razón por la cual su óptica se centra especialmente en la dramaturgia literaria. Esto hace que se desdibuje y pierda de vista la línea que se traza a partir de las poéticas que se desprenden de la autoridad del texto e indagan en el acontecimiento teatral, a partir de Artaud, por ejemplo.

Ahora bien, lo importante del proceso que refiere Szondi es que el teatro ya no puede abordarse desde la lógica del drama clásico, y es necesario pensarlo en su coeficiente de variación. Por lo tanto, las nuevas fuerzas del presente se instalan y reivindican el carácter de hecho vivo que envuelve la teatralidad, lo cual exige otras constelaciones conceptuales para explicarlo. Esto pone en evidencia el límite de pensarlo exclusivamente en el marco de una lógica hegeliana, dentro de la cual la reflexión evoca la consumación de un tiempo que ha agotado su despliegue. Ya no existe el modelo que permite describir lo que el teatro es (o lo que ya ha sido consumado).

Asimismo, Jean-Pierre Sarrazac aporta otras ideas acerca de la crisis del drama moderno. Ante todo, toma distancia del análisis hegeliano-marxista de Szondi y de la epicización del drama, como también de la noción de teatro posdramático de Lehmann. En su lugar, intenta mostrar una poética del movimiento en las “artes vivas”, donde las prácticas teatrales contemporáneas configuran una constelación imposible de totalizar en una categoría. Para él, el drama siempre está reinventándose, y en el caso de la crisis del drama moderno, lo que ocurre es un desplazamiento de la fábula, esto es, de la estructura narrativa donde unos personajes identificables desarrollan un conflicto. Esto decanta en una suerte de meta-drama, donde los personajes, en última instancia, analizan lo que ya les ha ocurrido. Desde este punto de vista, Sarrazac (2017, pp. 241 y ss.) apunta que el drama contemporáneo se define por una rapsodización de su forma, esto es, una construcción fragmentaria y libre (pero no por ello carente de forma), donde se interceptan, incluyen y mezclan diferentes géneros y registros. Esto implica un proceso de desdramatización, cuya

estructura se ve atravesada por operaciones de retrospección, anticipación, repetición, variación, interrupción (Sarrazac, 2017, pp. 19-40).

Otras lecturas, dentro de la teoría teatral francesa, reflejan la crisis de la representación, crítica que encuentra en la tradición filosófica la fuente principal de su construcción discursiva, a diferencia de otros estudios que parten de la tradición semiótica, antropológica o sociológica. Denis Guénoun (1997), por ejemplo, se pregunta sobre la necesidad del teatro en un contexto donde otros medios, como el cine, logran cumplir mejor la función representativa y narrativa. Por tanto, indica que el teatro se desprende de ésta y se dirige, más bien, hacia una función presentativa. Jean-Frédéric Chevallier (2005 y 2011) también se inclina por la idea de un teatro del presentar como aquello que sintetiza el gesto teatral contemporáneo, e indica que lo dramático y lo teatral ya no coinciden cuando se pone en crisis la representación de la acción. Bruno Tackels (2015) destaca la autonomía de la escritura escénica, la cual, luego de la crisis del drama moderno, es irreductible al texto y da cuenta de una singularidad de los modos de producción escénicos, cuya exposición/presentación abre el horizonte hacia otra creación, la del espectador que receipta lo que el espectáculo presenta y configura su propia lectura.

De esta manera, se observa una preocupación por el aspecto de quiebre respecto a la representación que se da en la teatralidad contemporánea. Allí es donde la filosofía francesa de la segunda mitad del siglo xx pone su mirada. El tópico del teatro se inscribe en ese hiato que se abre con la problemática de la variación, la fragmentación, la crisis, y encuentra en ese llamado a pensar el presente de la mutación teatral un espacio de gran potencialidad para comprender la operación de un *theatrum philosophicum*. Es decir, ¿de qué manera el teatro se configura como una marca metodológica para discurrir sobre las modalidades del pensamiento filosófico? Desde nuestro punto de vista, esta operación tiene que ser pensada en paralelo con una reflexión sobre el aspecto poético del teatro. Por ello, llamaremos “imagen teatral” a este doble aspecto, filosófico/metodológico y poético, para ubicar el espectro con el que la filosofía francesa contemporánea aborda el tópico teatral, y expondremos a continuación las diversas máscaras que adopta esta imagen.

## El teatro en la filosofía francesa contemporánea

### *Michel Foucault y el teatro de la verdad*

Michel Foucault explora un vínculo entre filosofía y teatro desde la perspectiva de los modos de percibir la verdad y el error. En una entrevista realizada por Moriaki Watanabe, titulada *La scène de la philosophie* (1978), reconoce que la filosofía occidental no se ha interesado mucho por el teatro desde la condena proferida por Platón, y encuentra una relación entre este descrédito y una cierta forma de realizar la pregunta sobre la mirada. Tanto desde el momento platónico como desde el cartesiano se pretende determinar si aquello que se ve es real o ilusorio. De tal forma, la cuestión se organiza desde el punto de vista de un discurso de verdad, en el cual se excluye siempre su otra cara bajo la figura de lo falso. Sin embargo, Foucault considera que estas distinciones no son caras al teatro y que el gran problema de la relación entre éste y la filosofía consiste en forzarlo a entrar en esa lógica, privándolo de su propiedad. “No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdad, si es real, o si es ilusorio, o si es mentiroso (...). Aceptar la no diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio es la condición de funcionamiento del teatro” (Foucault, 1994, p. 571).<sup>2</sup> En este sentido, lo que le interesa a Foucault es analizar y describir el modo en que se ha constituido el escenario de la verdad, es decir, de qué manera se ha instituido un discurso como verdadero, desde qué prácticas y desde qué miradas. Observa que tales discursos implican una visión que no se pregunta necesariamente si las cosas son verdaderas o no, sino que en el juego de la mirada fueron instituyendo un espectáculo del mundo. De allí que sus esfuerzos se centren en describir cómo se ha puesto en escena la enfermedad, la locura, la criminalidad, y desglose la arquitectura de los dispositivos que hacen

---

<sup>2</sup> “Ça n’a pas de sens de se demander si le théâtre est vrai, s’il est réel, ou s’il est illusoire, ou s’il est mensonger (...). Accepter la non-différence entre le vrai et le faux, entre le réel et l’illusoire est la condition du fonctionnement du théâtre”.

En lo que sigue, las referencias que se encuentren en francés serán colocadas en su idioma original como nota a pie de página y traducidas en el cuerpo del texto por nosotros.

posible tal escenificación (dispositivo médico, psiquiátrico, carcelario). Por lo tanto, a Foucault le interesa describir un teatro de la verdad (Foucault, 1994, p. 572).

Por otra parte, el filósofo encuentra un punto en común entre la filosofía y el teatro en relación al acontecimiento:

Filosofía del presente, filosofía del acontecimiento, filosofía de lo que sucede, se trata, en efecto, en cierto modo, de recuperar a través de la filosofía aquello de lo que trata el teatro, porque el teatro se ocupa siempre de un acontecimiento, la paradoja del teatro es precisamente que este acontecimiento se repite, se repite todas las noches, puesto que se escenifica, y se repite en la eternidad o en todo caso en un tiempo indefinido, dado que es siempre la referencia a algún acontecimiento repetible, anterior. El teatro capta el acontecimiento y lo pone en escena. (Foucault, 1994, p. 574)<sup>3</sup>

Desde su óptica, la filosofía trabaja sobre los desplazamientos de los marcos de pensamiento. Implica un diagnóstico del presente, un modo de aprehender las fuerzas de lo que acontece. Por ello, la filosofía funciona a través de una operación teatral. El teatro se ocupa también del acontecimiento, porque lo puede capturar y poner en escena, aunque sea de manera efímera y con la condición de la repetición en cada función. Para Foucault esto es fundamental, dado que su proyecto teórico intenta apresar un acontecimiento relevante (la enfermedad, la locura, la criminalidad) y mostrar que se repite, que continua en el presente y nos atraviesa. Su trabajo genealógico muestra justamente esto: el surgimiento, los desplazamientos y la persistencia de ciertos acontecimientos.

---

<sup>3</sup> “Philosophie du présent, philosophie de l'événement, philosophie de ce qui se passe, il s'agit bien, en effet, d'une certaine manière, de ressaisir par le biais de la philosophie ce dont le théâtre s'occupe, car le théâtre s'occupe toujours d'un événement, le paradoxe du théâtre étant précisément que cet événement se répète, se répète tous les soirs, puisqu'on le joue, et se répète dans l'éternité ou en tout cas dans un temps indéfini, puisqu'il est toujours la référence à un certain événement répétable, antérieur. Le théâtre saisit l'événement et le met en scène”.

### ***Jean-François Lyotard y el teatro energético***

Jean-François Lyotard, por su parte, piensa la cuestión teatral no circunscripta exclusivamente al teatro como práctica artística. En efecto, en textos como *Des dispositifs pulsionnels* (1973), se apropia de la noción de escenificación para referir un proceso más amplio. “La escenificación no es una actividad ‘artística’, es un proceso general que afecta a todos los campos de actividad, proceso profundamente inconsciente de separación, de exclusiones y desapariciones” (Lyotard, 1981, pp. 58-59). Para Lyotard esto implica dos cosas. Por un lado, una realidad y su doble; esto quiere decir, un orden de lo real (por ejemplo, la naturaleza, la sociedad) y otro que es su representación. Por otra parte, una actividad propia de la escenificación: dejar excluido aquello que no ha sido puesto en escena. De allí que vea en el teatro una doble actividad de ocultar-mostrar. “Una teoría de los signos teatrales, una práctica (dramaturgia, escenificación, interpretación, arquitectura) de los signos teatrales se basan en la aceptación del nihilismo inherente a la representación, e incluso lo refuerzan” (Lyotard, 1981, p. 89). Esto da cuenta de una semiótica en la que el significado y la representación reemplazan al referente. Sin embargo, considera que en la modernidad de finales del siglo pasado ya no hay nada que reemplazar. El sentido, en relaciones de causalidad, desaparece, dando lugar a que los signos sean abordados como intensidades, desprendidos de su dimensión representativa. Esto se ve reflejado en dos posturas: una de crisis del teatro y otra del teatro como crítica, que están encarnadas por dos grandes paradigmas que corresponden, respectivamente, a Antonin Artaud y Bertolt Brecht. El primero, procura romper los signos representativos en virtud de un impulso vital no mediado. El segundo, intenta producir un distanciamiento para generar una toma de consciencia. Lyotard ve que estas posiciones contrapuestas muestran el proceso de una economía libidinal, por lo cual prefiere hablar de un “teatro energético”. En él se borran los límites entre el escenario y la sala, o el interior y el exterior, dando lugar a una producción de pura intensificación de lo que está allí, carente de intencionalidad.

### ***Françoise Proust y el teatro de la historia***

Esta idea amplia de teatro puede verse también en otros recorridos intelectuales como el de Françoise Proust. La filósofa se ocupa principalmente del problema de la historia y, en algunos trabajos, echa mano a las formas del drama clásico y moderno (tragedia, comedia, epopeya, drama barroco, drama burgués) para pensarlo en relación analógica con el tiempo histórico, la política y la resistencia. En *L'Histoire à contre-temps* (1994), por ejemplo, el tiempo histórico adopta la forma de un teatro universal, un escenario donde se representan y repiten los dramas humanos (idea que es muy propia de la época barroca y su alusión a un *theatrum mundi*). Françoise Proust se vale, además, de la figura del teatro de marionetas de Heinrich von Kleist para mostrar una analogía con la historia del mundo, el cual vemos como un espectáculo.

El mundo es un teatro de marionetas, pero la esencia del teatro no es la representación, la forma, el arte o la técnica; es la maquinaria, la maquinación del espectáculo. En este sentido, el conocimiento es menos una cuestión de visión que de una forma de ver: se trata de abrir los ojos a los artificios y maquinaciones de las ilusiones. (Proust, 1994, p. 123)<sup>4</sup>

El mundo es el teatro de ese espectáculo que se ofrece a la mirada, y en cuyo movimiento la visión se abre hacia la maquinación, hacia la forma de ver y de construir un artificio del que no podemos sustraernos. En el drama barroco, por caso, la vida se muestra como un teatro de sombras o marionetas en el que se representan la vanidad, criminalidad y bufonería humanas en una suerte de ciclo repetitivo e infinito, hasta que la muerte les pone un corte; sin embargo, presenta, al mismo tiempo, una visión mesiánica de la historia, pues el escenario del tiempo histórico está recorrido por “el aliento o fantasma de otra vida, de ‘una vida

---

<sup>4</sup> “Le monde est un théâtre de marionnettes, mais l’essence du théâtre n’est pas la représentation, la mise en forme, l’art ou la technique, c’est la machinerie, la machination du spectacle. En ce sens, le savoir est moins affaire de vision que de manière de voir : il s’agit d’ouvrir les yeux sur les artifices et les machinations d’illusions”.

superior' (Proust, 1994, p. 89).<sup>5</sup> En la modernidad, en cambio, el tiempo se transmuta en un gran desencanto. El escenario carece de un texto y de un director que lo guíe, cosa que sí ocurría en la época barroca, por más que el texto y el director se encontraran en un *topos* ilegible. Ahora es, más bien, un teatro de marionetas en el que se han cortado todos los hilos que las sostenían, cuestión que las obliga a flotar en el vacío, sin un manipulador (Proust, 1994, p. 249).

### ***Jacques Derrida y el teatro de la clausura de la representación***

Jacques Derrida aborda la cuestión teatral desde el punto de vista de la clausura de la representación. Esto lo realiza en el marco de la crítica al fono-logocentrismo occidental y su consecuente detrimento de la escritura. En la tradición filosófica occidental se produce un doble centramiento: en el significado próximo al *logos*, como instancia de presencia de la verdad y la esencia, y en la *phone*, como primacía del habla por sobre la escritura, por encontrarse la primera en un vínculo inmediato con el pensamiento. Esto determina todo un sistema de binarismos, en el que la escritura se ve denostada por la oposición dentro/afuera, y se transforma en un instrumento de fijación externa del *logos*, en una huella. Al tener esto en cuenta, Derrida halla en la propuesta artaudiana una operación deconstructiva de aquella metafísica.

Fundamentalmente, se acerca al problema desde el análisis del teatro de la crueldad de Antonin Artaud en dos ensayos contenidos en su libro *L'écriture et la différence* (1967): *La parole soufflée* y *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*. En este último, siguiendo las huellas de Artaud, Derrida sostiene que el teatro ha sido despojado, desde su mismo nacimiento, de su fuerza afirmativa, pues ha sido subordinado a la palabra. Esto lo ha confinado a la pura representación, a ser una reproducción del contenido que ya se establece de antemano en el texto. Sin embargo, el teatro tiene otra naturaleza. "El teatro de la crueldad no es

---

<sup>5</sup> "le souffle ou le fantôme d'une autre vie, 'd'une vie supérieure'".

una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida, 2012, p. 320). Aquí es necesario aclarar dos cosas. En primer lugar, la dimensión de la representación. Derrida enfoca la cuestión desde el punto de vista de la *mimesis*. Se pregunta si ésta no es la forma más ingenua de representación. En definitiva, lo que está poniendo en cuestión es la reducción de la teatralidad a la ilustración del material contenido en el texto. En segundo lugar, la dimensión de la vida. Cuando reflexiona sobre la pérdida originaria del teatro, no se refiere a un primer principio, sino a que la fuerza vital se disgrega en el elemento representacional. En efecto, hay un irrepresentable en el seno de lo teatral que hace vibrar esa fuerza vital en la presencia de la escena y que es lo que a Artaud le interesa recuperar. Pero ésta ha quedado obturada en la estructura de la representación.

La estructura que aparece denunciada en Artaud es aquella que imprime una cierta teología a la escena; es la autoridad irrefutable del Dios-autor que gobierna la escena desde la distancia. El problema de esto es que produce una cadena de relaciones de reproducción, que parte del texto y su autor, como hegemonía primordial, el cual es abordado por un director cuya función es traducirlo al lenguaje de la escena y, finalmente, los actores que siguen las directrices para lograr la fiel representación para un público que se limita a la decodificación de una cadena lineal de interpretación. De modo que la cadena autor-director-actor-espectador asegura la representación porque testifica la unidad del *logos* y se despliega verticalmente en una graduación de jerarquías. En efecto, todo elemento irrepresentable, toda fuerza originaria de la vida, se diluye en este esquema. Asimismo, cabe aclarar que esto es posible por el privilegio de la *phone* en el discurso de la metafísica de la presencia que denuncia el filósofo. Es, justamente, la palabra en su comprensión de presencia inmediata del *logos*, la que establece su primacía. Esto quiere decir que se presupone una unidad de la palabra y el concepto, y que puede ser expuesta en la inmediatez de la *phone*, de la palabra transmitida sin mediación aparente. Por ello, Derrida reconoce que el teatro es el lugar privilegiado para la puesta en jaque de esta metafísica. “La escena

no vendrá ya a repetir un *presente*, a *re-presentar* un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella, cuya plenitud sería más antigua que ella (...): presencia a sí del Logos absoluto” (Derrida, 2012, p. 325). En el teatro se puede desvincular la estructura de la representación, razón por la cual Derrida se interesa en esta práctica artística. Él ve que el privilegio de la representación es transversal a toda práctica y saber en la cultura occidental. Por lo cual podemos entender que su acercamiento al teatro de la crueldad está motivado por el análisis de una operación que se alinee en el proyecto de dislocación de la representación y la metafísica de la presencia.

Sin profundizar en mayores detalles, podemos comprender que el teatro de la crueldad, al destronar el privilegio fono-logocéntrico, está proponiendo una escena en la que la palabra establece otro vínculo con la teatralidad. No desaparece, sino que se transmuta en gesto. La escena aparece, para Derrida, como un espaciamiento. “*Espaciamiento*, es decir, producción de un espacio que ninguna palabra podría resumir o comprender (...) en cuanto que apela a un tiempo que ya no es el de la llamada linealidad fónica” (Derrida, 2012, p. 325). De tal manera, se da paso a otra escritura de la escena. Esto es importante porque en las prácticas teatrales contemporáneas se habla constantemente de escritura escénica para referir el trabajo de montaje y abordaje de la actuación que tienen su propia lógica. Es más, la lógica es singular a cada espectáculo (incluso se habla de dramaturgia del actor y dramaturgia del espacio para focalizar estos tipos de escrituras). Ahora bien, este régimen implica una clausura de la representación clásica, el cual produce una apertura de un espacio cerrado sobre sí mismo, esto es, no determinado desde afuera por una estructura ausente. Ese espaciamiento permite la manifestación de la fuerza, de la vida en su presencia originaria (no ya mediada por la representación); presencia que no es la de un origen representable, sino que, en su lugar, se encuentra repetida. “La clausura es el límite circular dentro del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia. Es decir, su espacio de *juego*” (Derrida, 2012, p. 343).

El movimiento del teatro aparece como uno de los rasgos de la escritura que difiere de sí, se manifiesta como el espaciamiento que en su repe-

tición va difiriendo. Esto imposibilita la referencia a una forma original desde la cual se establezca su representación o *mimesis*. La escena muestra los propios límites de la representación. Para Derrida, la escena no tiene otra valencia que la de ser una condición de posibilidad, es decir, produce una apertura para que se visibilice un fenómeno, pero la produce operando una retirada. En este sentido, el teatro no muestra las cosas tal cual son, no las representa, sino que se manifiesta como una ficción, como un marco de visibilidad; tal como afirma en *La dissemination* (1972): “la visibilidad de nada o de sí. Puesta en escena que *no ilustra nada*, que *ilustra la nada*, ilumina el espacio, subraya el espaciamento como nada” (Derrida, 1997, p. 315). Es en la retirada de la escena como representación, en esta experiencia de la cesura, en donde se produce una apertura hacia la constitución del sentido, espacio en el que los signos se desplazan difiriendo entre sí.

Por último, cabe señalar otro aspecto que Derrida destaca en *La parole soufflée*, respecto al estatuto de la palabra que se pone en crisis en el teatro de Artaud. Y es que en el fondo de su denuncia del teatro occidental descansa una preocupación acerca de una disociación operada desde el inicio, donde la palabra que corresponde a un cuerpo (escénico) le es soplada. “Soplada, esto es, *sustraída* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo” (Derrida, 2012, p. 241). Esto tiene que ver, por un lado, con el problema de la recepción de un espectáculo. El carácter de espectáculo implica, desde este punto de vista, que hay una mirada de expectación que produce un robo. La palabra es robada. Cuando la palabra cae del cuerpo y es ofrecida para ser oída, es aprehendida y sustraída porque se transforma en significación, de tal modo que el cuerpo queda desposeído de ella. De allí la renuncia irrevocable de Artaud a las obras maestras, fuentes excelsas de la significación que gobierna desde lejos y desde lo alto, con la autoridad de otra voz; y sus reparos para con el público, el cual no debería existir como un observador ajeno, por fuera de la escena de la crueldad, ni como operador del juicio. Por otro lado, la palabra soplada alude a una inspiración que proviene de otro lugar, es decir, hay otra voz que infunde la palabra. Para Derrida esto tiene que ver

con un relevo que opera en la estructura clásica del teatro, donde se establece una mediación entre la palabra ya escrita por otro (autoridad del texto y del autor) y el intérprete que lo recibe, ya desposeído de su propia palabra. Este relevo es la introducción del director y del apuntador como quienes soplan e inspiran la palabra en un esquema vertical de jerarquías (soplo que viene ya desde arriba). En esta estructura del teatro, por tanto, se da una experiencia total de la pérdida. Experiencia que es radical y originaria. “Si mi palabra no es mi aliento, si mi letra no es mi palabra, es que ya mi aliento no era mi cuerpo, que mi cuerpo no era ya mi gesto, que mi gesto no era ya mi vida” (Derrida, 2012, p. 246). De este modo, Derrida comprende el trasfondo de la necesidad artaudiana de un teatro de la crueldad: subsanar esa herida de la carne desgarrada y devolver al teatro su poder en tanto experiencia de la vida, esto es, como espacio de fulguración de fuerzas. Es, nuevamente, el intento de hacer abdicar al Dios de la escena, quien en su ocultamiento furtivo constituye la estructura metafísica del robo originario, del hurto por el cual el cuerpo se confina a la privación. La privación es la de su fuerza vital, pues la escena occidental define, en última instancia, un esquema orgánico, esto es, una articulación de partes que dependen de la palabra articulada.

### ***Gilles Deleuze y el teatro de la aminoración***

La labor de Gilles Deleuze en torno al teatro puede parecer poco abundante en extensión. Sin embargo, el espectro teatral se halla presente a lo largo de toda su obra. El filósofo aborda el tema, primordialmente, en tres textos: la introducción de *Différence et répétition* (1968), *Un manifeste de moins* (1979), y *L'épuisé* (1992). A nivel diagramático, el acercamiento de Deleuze al teatro se realiza desde dos flancos: por un lado, la preocupación radica en la imagen teatral como un potenciador para el pensamiento; por otro lado, el tratamiento del teatro desde la singularidad de su práctica artística. Con todo, no nos parece adecuado considerar estos aspectos de manera escindida entre sí. Más bien, conforman una misma tentativa, enlazados por el cuestionamiento a la representación.

Respecto al pensamiento, la pregunta por el teatro se inscribe en el marco del proyecto deleuziano de una inversión del platonismo, en clara resonancia con la empresa nietzscheana. “El platonismo funda así todo el ámbito que la filosofía reconocerá como suyo: el ámbito de la representación lleno de copias-íconos, y definido no en relación extrínseca a un objeto sino en relación intrínseca al modelo o fundamento” (Deleuze, 2013, p. 260). El establecimiento del dominio de la representación en el pensamiento instala el modelo de la identidad (original), con el consecuente criterio selectivo-moral de la semejanza (copia) y la expulsión de lo otro (diferencia). En este orden de cosas, Deleuze encuentra, en tal imagen del pensamiento, una cancelación de la diferencia. La remisión a un fundamento incommovible produce esa inhabilitación. Por lo tanto, se hace necesario remontarse por fuera del fundamento para darle estatuto a la diferencia. Para ello, hace falta una inversión del platonismo, es decir, la búsqueda de una nueva imagen del pensamiento, lo cual involucra una filosofía teatral que establezca un escenario antes ignorado, donde la potencia sediciosa del simulacro desestabilice el suelo firme sobre el que se cimienta la representación. Un movimiento escénico que dé cuenta del dramatismo del concepto, del dinamismo y reparto de la diferencia. De lo que se trata es de encontrar en el teatro la imagen de un nuevo escenario donde se pongan en movimiento los tipos de conceptos que un pensamiento de la inmanencia requiere. Un teatro donde la diferencia pueda ser pensada en sí misma y no en oposición a lo idéntico, cuya tiranía ha dominado la escena filosófica desde su instauración platónica. Michel Foucault (2005) lo describe como un “teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos” (p. 15). De allí que Foucault lo bautice como *theatrum philosophicum*, esto es, un escenario filosófico que echa mano a las operaciones teatrales desvinculadas de la *mimesis*, las cuales producen una borradura del esquema de la representación que insta un fundamento, que identifica un original y que degrada todo simulacro. La filosofía, así, no es mero pensamiento; es teatro, gestos y máscaras, movimiento de experimentación.

En *Différence et répétition* Deleuze afirma: “El teatro es el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real, es la repetición, *no la oposición, no la mediación*” (Deleuze, 2006, pp. 33-34). Aquí se señala una inscripción antihegeliana. Al considerar el movimiento desde la mediación y la negación, la diferencia quedaría reducida a la oposición, sería lo que se diferencia externamente de la mismidad; por lo tanto, estaría representada. Representar la diferencia implica representarla como oposición. Sin embargo, el filósofo muestra que la diferencia es un sin fondo mucho más profundo, y que, desde allí, emerge la identidad como un simulacro. Para superar esta imagen del pensamiento, Deleuze emprende la tarea de pensar, por un lado, una diferencia sin negación, no subordinada a lo idéntico; y, por otro, un concepto de repetición compleja que se encuentra en el fondo de las repeticiones de lo mismo. Para el autor, en definitiva, la repetición constituye la naturaleza más propia de este movimiento. Dicha repetición no tiene que ver con la generalidad que se establece desde la semejanza y la equivalencia, sino que corresponde al orden de la singularidad. Teniendo presentes a Kierkegaard y Nietzsche, la repetición está en el seno de la vida, es el acto mismo que acontece en lo vital. De este modo, vemos que el teatro está inscripto en la repetición, pues el acontecimiento teatral está definido por el acto de repetición, pero éste nunca es la repetición de lo mismo. El teatro no reitera. En la repetición como actividad teatral aparece la creación y la irrupción de lo nuevo, cuestión que para Deleuze instaaura una nueva imagen del pensamiento.

Por otra parte, en cuanto al teatro como poética, Deleuze se ocupa puntual y sucintamente de Carmelo Bene y Samuel Beckett. No obstante, estos trabajos no constituyen ningún tipo de crítica teatral ni mucho menos de crítica literaria. En estos textos, en cambio, el autor propone algunos conceptos que, sin llegar a constituir una teoría sistemática del teatro, otorgan algunas pistas para reconstruir una imagen teatral más amplia en su obra. En *Un manifeste de moins*, la poética de Bene le sirve para plantear el teatro en términos de una disolución de la representación. Esto tiene que ver con una operación que Deleuze llama “sustracción”, que es una tentativa de extirpar los elementos de poder de una obra. Esto

implica la amputación de la Historia como un indicador temporal del poder, y la estructura misma del drama como un conjunto de relaciones entre elementos invariantes. Tanto el texto como la representación mimética del mismo funcionan en esa clave de poder. En este sentido, el filósofo observa que el director italiano extirpa el texto en cuanto referente a ser representado. Concretamente, hace una reescritura del *Ricardo III* de William Shakespeare, donde elimina cualquier elemento referido al Estado. Pero, al mismo tiempo, hace entrar en juego otras operaciones que tienen que ver con la aminoración de la lengua, como por ejemplo el balbuceo. En este juego, el actor reconfigura su función, pues ya no es el canal de representación de un personaje. Así, texto, lengua, personaje, son sustraídos, esto es, puestos en un movimiento de aminoración. Por lo tanto, un teatro de la aminoración implica un método crítico que consiste en: “1) suprimir los elementos estables, 2) poner todo en variación continua, 3) a partir de allí transponer todo a *menor*” (Deleuze, 2020, p. 23). De este modo, Deleuze entiende que la representación se disloca y la obra no es un acabamiento, sino un proceso, un devenir, un estado de variación continua.

En *L'épuié*, por su parte, persiste la imagen de un teatro de la aminoración, solo que esta vez la especificidad se da en la figura del agotado. A partir de la obra de Beckett, particularmente un conjunto de cuatro piezas pensadas para televisión (*Quad*, *Ghost Trio*, ... *but the clouds...* y *Nacht und Träume*), Deleuze plantea el agotamiento como una especie de programa que se da en Beckett en relación con su desconfianza en la palabra. En efecto, se pone en jaque el estatuto de las palabras por medio de hendiduras. Todo ello en virtud de producir otro tipo de lenguaje. Para explorar esa posibilidad, Beckett compone una serie de piezas teatrales para un soporte completamente ajeno como el de la televisión. Pues allí se abre otro horizonte donde queda en evidencia el agotamiento de la palabra y la forma en que se configura otra lengua, ahora más en alianza con la imagen y el espacio (agotados también). Esto conforma un escenario en el que opera el agotamiento en cuatro órdenes: la exhaustividad de las cosas, el desecamiento de la voz, la extenuación del espacio, la disipación de la imagen (Deleuze, 1992, pp. 61-79). Lo que

se encuentra agotado son las potencialidades de estos elementos, y una lengua nueva (ahora más en relación con la imagen) es el efecto de tales agotamientos.

### *Alain Badiou y el teatro de la idea encarnada*

Alain Badiou es probablemente el filósofo francés que más atención le ha prestado al teatro. Por un lado, se ha interesado en la escritura y ha producido numerosas piezas dramáticas; asimismo, ha explorado el campo teatral desde el lugar de actor; por otro, ha reflexionado sobre el tópico en varios artículos y libros, entre los que cabe mencionar *Rhapsodie pour le théâtre* (1990) y *Éloge du théâtre* (2013). En su problematización, el teatro mantiene un vínculo con la filosofía a través de la idea. “El teatro, cuando tiene lugar, es una representación de la idea (...). Lo que muestra el teatro es la tensión entre la trascendencia y la inmanencia de la idea” (Badiou, 2014, p. 63). En el teatro la idea adquiere una forma, se materializa, se corporiza. La filosofía también se propone esa tarea: pensar y clarificar lo que es una idea en el marco de un acontecimiento. Una idea, desde su lógica de pensamiento, es aquello que es a la vez trascendente (que nos excede, aquello de lo que es capaz el pensamiento) e inmanente (sólo existe en cuanto está actualizada, representada). El teatro, por tanto, muestra esa tensión y expone la idea fuera de su virtualidad.

El vínculo entre filosofía y teatro es tenso, y Badiou sistematiza tres grandes perspectivas desde las cuales se ha organizado y pensado tal relación: didáctica, clásica y romántica (Badiou, 2005, pp. 118-121). La figura didáctica comprende que la verdad se encuentra en una relación exterior al arte y que, por eso mismo, éste se mueve en un registro de pura apariencia y simulacro. Podemos ver que esta perspectiva tiene su genealogía en el platonismo. Ante esto, la filosofía se adjudica el rol de una vigilancia sobre las artes y su relación con la idea, en virtud de combatir la posible ambigüedad que la aleje de ella. Badiou no considera este modelo acabado del todo, sino que ve su persistencia (y sobre todo su salvación de la condena) en el marxismo y, específicamente, en el teatro

épico de Brecht, pues allí se vuelve fundamental producir en el espectador una conciencia de cómo los sujetos están atravesados por una verdad y la necesidad de que se tome voz, dando por supuesto un sistema de valores colectivos asumidos. En la figura clásica, por su parte, la relación con la verdad también es exterior, pero de tal modo que ya no rivaliza con la filosofía. Aquí, el teatro no tiene una aspiración a lo verdadero, sino a la verosimilitud (en este sentido, este esquema comienza con la *Poética* aristotélica), razón por lo cual deja de ser mero simulacro. Para Badiou esta figura es terapéutica, porque de lo que se trata es de que el sujeto deponga y transfiera sus pasiones para identificarse con el drama. Al mismo tiempo, considera que su prolongación se da en una relación con el psicoanálisis, dado que el teatro aparece como un espacio de circulación del deseo, pero en tanto objeto que se representa en los dramas (familiares, sexuales, etc.). Esto implica un teatro de creciente psicologización, tal como se puede apreciar en los dramas realistas de fines del siglo XIX y principios del XX, que ganan el espacio principal del modelo teatral. Por último, la figura romántica postula que la verdad es solo posible mediante el arte. En este caso, el teatro es el canal de encarnación sensible de la idea infinita, encarnación que, por cierto, no puede darse por fuera de una experiencia doliente, dada en el descenso del absoluto hacia lo sensible. Este modelo persistió en la tendencia del teatro-poema, tal como la llama Badiou, caracterizada por una rarefacción en la que se eleva a otro estatuto de importancia la construcción escénica y la dialéctica de la actuación. Podríamos decir que corresponde a la investigación sobre los principios internos de la escena y la actuación en virtud de un acceso casi espiritual a lo verdadero.

Frente a esto, Badiou propone una vía inmanentista para comprender el vínculo entre filosofía y teatro. Esto quiere decir que el teatro produce desde y por sí mismo efectos de verdad singulares, que no pueden reducirse a otro ámbito que no sea el escénico. Ya no se trata de la verdad como una entidad ajena, ni de la catarsis, ni de la encarnación de lo absoluto, sino de una verdad que solo puede darse en el escenario. El filósofo llama a esto verdad-teatro, que define como “un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia”

(Badiou, 2005, p. 123). Esta verdad teatral implica cuatro grandes rasgos: acabamiento, temporalidad artificial, colectividad y situacionalidad.

- a) El teatro es un acabamiento. Esto quiere decir que su propiedad radica en la actualización de la idea. El texto, en sí, es una pura virtualidad que requiere un movimiento o puesta en marcha. Es en la actualidad de la escena, efímera y perecedera, donde la verdad adquiere su estatuto, se completa. Badiou dice que este rasgo implica una dimensión acontecimental de la verdad teatral.
- b) El teatro implica un tiempo artificial. Lo que destaca la teatralidad es que produce una composición o montaje, en el cual se encuentran la eternidad de una figura y el instante de la actuación. El autor ve en el arte teatral una necesidad de reconciliar estas temporalidades en el artificio de un tiempo que es el de la puesta en escena, como un modo de dar aparición a la idea. La puesta en escena misma es una selección pensada de azares. Este rasgo corresponde a una dimensión experimental de la verdad teatral.
- c) El teatro organiza una destinación colectiva de la idea. Lo esencial del teatro, aquello que lo realiza, es su encuentro con el público. La dimensión del acontecimiento y la experimentación confluyen en la mostración pública, cosa que diferencia al teatro del texto teatral. El encuentro con el público es azaroso y debe serlo en la mayor medida posible, porque no se trata de una comunidad consistente, sino la variedad infinita. Aquí Badiou destaca una dimensión cuasipolítica de la verdad teatral.
- d) El teatro inscribe la existencia histórica. El teatro no puede comprenderse fuera de un tiempo histórico determinado, porque da cuenta de él y, fundamentalmente, ayuda a clarificarlo. Se trata de un rasgo intensificador del presente que, tomando cierta distancia, arroja luz sobre nuestra situación existencial (aunque no necesariamente se adjudique la potestad de transformarla). Esto corresponde a una dimensión amplificante de la verdad teatral.

En definitiva, además de reconciliar el lazo entre la filosofía y el teatro, a Badiou le interesa recuperar la propiedad exclusiva de este último, aquello que lo hace ontológicamente diferente de otras artes. En este sentido, se enfoca en una triada irreductible: un referente textual, del cual el espectáculo es su representación; la actuación (voz y cuerpo) presente; y un público ante el que se muestra el espectáculo (Badiou, 2015, p. 28). Todo ello configura un hecho político. Pero, en el autor, realmente se puede apreciar una preeminencia del texto teatral. Si bien Badiou no reduce la teatralidad a la mera representación de un texto, él considera que su referencia es ineludible y permite que no sea subsumido por las lógicas de otras prácticas. “El texto, en efecto, es la última garantía de que el teatro no es absorbido ni por la danza ni por la imagen” (Badiou, 2014, pp. 58-59). De cualquier forma, deja en claro que el texto en sí no es teatro sino hasta el momento en que adquiere una materialidad en la representación. Y esto no implica que el teatro sea pura *mimesis*, sino la actualización de la idea en un cuerpo presente, dado a la mirada del espectador.

### ***Jacques Rancière y el teatro del reparto de lo sensible***

Jacques Rancière aborda la cuestión teatral en varios textos y desde diversas perspectivas, las cuales confluyen en una preocupación común: la política de las artes. Estas derivas teatrales pueden verse en *La mésentente* (1995), *Le théâtre des images* (2007), *Le spectateur émancipé* (2008), *Aisthesis* (2011) o *Le fil perdu* (2014).

Rancière piensa la confluencia entre estética y política desde varias nociones. Una de ellas es la de “reparto de lo sensible”. El filósofo entiende por esto un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière, 2014, p. 19). Un *sensorium* implica una distribución específica de lugares y tiempos, de capacidades e incapacidades, de visibilidades y exclusiones, de discursos y silencios. La política, en este sentido, se piensa desde esos sistemas sensibles que producen un recorte de aquello que es expuesto y lo que es postergado

o excluido. Esta noción resulta importante para comprender el anclaje teatral que tienen algunas reflexiones del autor, pues pone en evidencia un sistema flexible, o que puede ser flexibilizado y también violentado, y que opera al modo de un escenario teatral, donde se despliegan diversos roles y modos de visibilidad. Para el autor esto determina una lógica de funcionamiento de la política como una escena de lo común, donde los roles asignados son, generalmente, efectos de estructuras de dominio, pero que en sí mismos, incluyen un desacuerdo de raíz. Este disenso es el corazón de la política y alude al conflicto que se entabla entre diversos registros de sensorialidad. Esto, más el régimen sensible de visibilidad, es la fuente estética de una política que revisa el estatuto de esa distribución, su inequidad o sus posibilidades. En *La mésentente*, por ejemplo, Rancière describe como un escenario teatral la política de la toma de la palabra de quienes están excluidos. Frente a esto, es necesario “crear un escenario donde se pone en juego la igualdad o la desigualdad de los interlocutores del conflicto como seres parlantes” (Rancière, 2012, p. 70). En este sentido, la escena es una práctica que habilita un espacio de disolución de jerarquías y de multiplicación de los modos en que los fenómenos y sus relaciones aparecen. Y es, al mismo tiempo, el *topos* del disenso, el espacio que evidencia diversos regímenes de sensorialidad, con sus repartos correspondientes.

En *Le spectateur émancipé*, Rancière retoma algunas tesis que había abordado en *Le maître ignorant* (1987), para pensar el aspecto pedagógico del teatro en cuanto posibilidad de una libertad de la mirada. Dentro de esta inscripción, el filósofo detecta una paradoja del espectador: por un lado, es un elemento fundamental, sin el cual el teatro no podría existir; pero, por otro, la mera contemplación (asociada al ser espectador) involucra una separación de la posibilidad de actuar y ser productor del saber.

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. (Rancière, 2011, p. 11)

La nueva relación ante la que se encuentra la palabra no puede ser la de la verticalidad de una voz autorizada, la del creador, que se ofrece a la mirada pasiva de los receptores. Rancière recupera la noción de drama, que implica acción, para dar cuenta del desplazamiento necesario en un nuevo reparto de lo sensible. El teatro se constituye, de este modo, como un modo de poner en movimiento cuerpos; cuerpos que llevan a cabo una *performance* escénica, y cuerpos que se movilizan ante ella, que recuperan su poder en una suerte de participación dentro de una asamblea que es el teatro mismo. La inversión que defiende el autor se apoya en dos grandes paradigmas encarnados por Brecht y Artaud. El primero propone un distanciamiento crítico del espectáculo que lo sustraiga de la mera identificación, con el fin de erigirlo en investigador activo que pueda reflexionar y tomar conciencia de la realidad. El segundo aboga por una supresión de la distancia, en la cual se favorece la entrada en un rito donde se ponen en funcionamiento fuerzas de la vida y el espectador se convierte en agente activo de la acción teatral al estar en posesión de sus propias energías vitales. De este modo, el teatro recobra su aspecto comunitario ejemplar. “Conlleva una forma de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2011, p. 11). Todo esto involucra una emancipación del espectador en la medida en que desarma la falsa oposición entre mirar y actuar, lo cual redistribuye los lugares y capacidades que antes eran síntomas de la desigualdad. El espectador también compone.

En otro orden de cosas, Rancière piensa el mismo esquema teatral de una liberación de la mirada cuando investiga la cuestión del estatuto político de las imágenes. La imagen, en este sentido, también es una puesta en escena, configura un escenario donde se expone un dispositivo de visibilidad; “la imagen no es un simple pedazo de lo visible, (...) es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver” (Rancière, 2007, p. 77). En otros términos, estamos hablando tanto de las modalidades en que lo visible aparece y cómo esto cuaja en un discurso, qué permite ver y decir, como del vínculo entre la palabra y la visibilidad que ésta habilita.

De acuerdo con lo expuesto, entendemos que el teatro implica la construcción de un dispositivo sensible, espacio-temporal, de visibilidad. Este dispositivo comporta el compromiso de una experiencia sensible singular; una experiencia en la que el espectador interviene como partícipe activo, como hacedor; una experiencia que produce una redistribución de los roles, espacios y jerarquías. Es un teatro del reparto de lo sensible, el cual traduce modalidades de visibilidad, con sus bloqueos y desvíos. Este uso metodológico de la escena como reparto de lo sensible permite sujetar la alianza estético-política, y se instituye como una maquinaria de visibilidad de índole dramática. Esto quiere decir que los conceptos se piensan en su acción y, así, se establecen formas específicas en las que se configuran la percepción, los afectos y la construcción de esquemas comunes de participación.

### ***Jean-Luc Nancy y el teatro de la presencia***

Jean-Luc Nancy aborda la cuestión del teatro desde el problema del cuerpo en textos como *Corps-théâtre* (2010). En efecto, su interés radica en pensar la corporalidad en el marco de una idea amplia de teatralidad, que implica la puesta o exposición de un cuerpo. En este sentido, y a partir de una inquietud de reminiscencia heideggeriana, discurre alrededor de la idea de un estar-en-el-mundo en el que el cuerpo se ve implicado. Nancy piensa que ese “en” no involucra exactamente una relación de inclusión (en el mundo), sino una copertenencia entre un sujeto y el mundo. Este vínculo comienza a configurar una especie de escena, pero ésta sólo puede ser efectiva en la medida en que sea espectáculo: estar delante y no meramente estar dentro. De tal modo, Nancy sostiene que la existencia necesita ponerse en escena. Esto quiere decir, transformarse en espectáculo, en el sentido de presentarse o exponerse. Que haya un estar-en-el-mundo implica un compromiso, un estar envuelto en el mundo, pero no necesariamente un exponerse. Por lo tanto, aún no hay espectáculo.

Su planteo, por tanto, se alinea en una inquietud por la presencia, asunto inherente al espectro teatral. Nancy entiende que “la presencia no

podría consistir jamás en la mera posición, en la situación con sus coordenadas, sino en la exposición, en la presentación, la venida, la aproximación y el alejamiento” (Nancy, 2013, p. 321). El autor da cuenta, aquí, del aspecto espacial y temporal de la presencia. No es meramente el presente que está delante o ante nosotros, sino también un estar al lado. Y podemos ver, además, todo un carácter de movimiento, esto es, la presencia como una proximidad, una distanciaci3n, un recorrido; llegada y huida; en definitiva, un modo de estar que consiste en exponerse. Nancy ve en este modo de existencia un an3logo del teatro. La espacialidad es tambi3n temporal, por cuanto el estar al lado implica un acercamiento. Esto es una puesta en escena. Ahora bien, este teatro implica un modo de representaci3n. Pero en el caso del autor, tal representaci3n no corresponde a la cara de la *mimesis*. Justamente por ello, enfatiza sobre la presencia. No obstante, para 3l persiste una figura de la representaci3n en este exponerse. Esta figura es la de la representaci3n entendida como intensificaci3n de la presencia (Nancy, 2013, p. 318). El mismo Nancy se3ala que la representaci3n debe entenderse en sentido teatral, y luego aclara que este sentido es el de intensificaci3n. Por lo tanto, podemos comprender que el fil3sofo encuentra en el teatro un lugar donde la presencia toma el partido que antes perteneci3 a la representaci3n mim3tica. Y esto resulta muy relevante para nuestros intereses, pues colabora en la compresi3n de la imagen teatral como una dislocaci3n de la l3gica de la representaci3n en tanto *mimesis* y, con ello, su apertura hacia modos diversos de experimentaci3n respecto de lo que puede un cuerpo.

De acuerdo con lo expuesto, Nancy sostiene que toda teatralidad debe entenderse desde la idea de un corpo-teatro. El cuerpo aparece como la condici3n de posibilidad de todo teatro o, en la analogía nancyana, la condici3n existencial de una venida al mundo. “El cuerpo es lo que viene, se aproxima sobre una escena; y el teatro es aquello que da lugar al acercamiento de un cuerpo” (Nancy, 2013, p. 322). En rigor, hay un v3nculo estrecho entre cuerpo y teatro, en un orden de codependencia. El cuerpo es el material con que se constituye toda escena y, en consecuencia, el teatro; y 3ste es la condici3n formal que habilita la llegada de un cuerpo. De modo que ambos son indisociables. Sin ahondar

en mayores detalles, podemos ver que Nancy piensa filosóficamente el teatro dentro de una idea amplia de teatralidad. No se limita a su carácter estético (dentro de prácticas artísticas concretas) o ritual (en el marco del tenor religioso que tuvo la teatralidad en su surgimiento histórico). Su problema es la corporalidad como disposición elemental de la existencia. “La teatralidad no es ni religiosa ni artística –incluso si la religión o el arte proceden de ella–. Es la condición del cuerpo que a su vez es la condición del mundo” (Nancy, 2013, p. 335).

### ***Georges Didi-Huberman y el teatro de las imágenes***

Otra perspectiva que vale la pena destacar sobre el uso metodológico del teatro es la que realiza Georges Didi-Huberman en su obra *Invention de l'hystérie* (1982). El texto se concentra en el abordaje de la histeria dentro del hospital de la Salpêtrière, desde el análisis de la iconografía fotográfica realizada por Jean-Martin Charcot. De modo que el autor pone la mirada en la forma en que el dispositivo de la imagen se vuelve crucial para determinar la clínica que da surgimiento a la histeria. El trabajo de análisis y experimentación sobre los cuerpos femeninos está acompañado de un copioso archivo de registros fotográficos; esta producción de imágenes contribuye de manera definitiva a la institución de un discurso médico sobre la histeria. Ahora bien, lo que señala Didi-Huberman es que para que este dispositivo opere de manera eficaz, es necesario una teatralización y una puesta en escena de cuerpos de mujeres que representen una *performance* ante la mirada de un saber médico; *performance* dirigida, y que, en definitiva, termina instituyendo la misma entidad que pretende analizar. En este sentido, se puede decir que la histeria aparece como un espectáculo teatral; “la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen” (Didi-Huberman, 2007a, p. 11). La espectacularización y la iconografía fotográfica resultante dan cuenta de toda una estética de la clínica que se aplica en el hospital de la Salpêtrière, en la cual el médico devine en una especie de artista inventor. Invención que, por

cierto, implica un alto grado de coacción sobre los cuerpos femeninos. La histeria, así, puede inscribirse dentro de la historia del arte como un capítulo olvidado en sus sombras.

El espectáculo con el cual se monta la histeria tiene un carácter metódico. Tal método es pensado por Didi-Huberman como hipocresía. Aquí se refiere, fundamentalmente, al arte del actor. “La hipocresía es el arte griego, el arte clásico del teatro; recitar lo verdadero empleando medios escénicos, es decir, hechos, contrahechos y simulaciones, de la respuesta interpretante” (Didi-Huberman, 2007a, p. 17). Este arte del actor implica un ejercicio de separación, discernimiento y clasificación de los cuerpos sobre los que se experimenta la práctica psiquiátrica, al tiempo que puede dar una respuesta interpretante. Esta respuesta es la invención de una verdad clínica. Junto con esto, el médico deviene un fascinador. Es quien orienta, a modo de director de escena, la forma en que el espectáculo de los cuerpos aparece. De lo que se trata es de lograr una figuración, de construir una puesta en escena para hacer visible una sintomatología. La mirada clínica necesita esa puesta en escena. Pero semejante escenificación se encuentra teñida por una violencia visual. El acto de hacer ver implica una coacción sobre los cuerpos de las mujeres devenidas casos de análisis. Entre las técnicas destinadas a la realización de este teatro se encuentra la hipnosis. En esas sesiones (en un anfiteatro frente a un público) se somete a las mujeres a un estado de representación extrema, esto es, se induce la aparición del síntoma. “Pues el teatro hipnótico, en tanto que está ‘dominado’ por el ‘fascinador’, *delimita e intensifica el síntoma*: le fuerza a la perfección de un dibujo, que ofrece, en el mismo *artificio*, como una realidad del acontecer sintomático en sí mismo” (Didi-Huberman, 2007a, p. 323). De cierta forma, Charcot logra inducir el delirio y dirigir los cuerpos a la representación buscada. Las pacientes son actrices llevando a cabo su papel, son sujetos de simulación. Hay, por lo tanto, un ejercicio de *mimesis* teatral. De modo que este teatro, este artificio, intensifica el síntoma, a través de una repetición hipnótica, y da como resultado la fabricación de las taxonomías de los cuerpos en sufrimiento. El teatro se lleva a su extremo para tomar cuerpo.

Todo este dispositivo teatral se pone en funcionamiento para la producción de unos cuerpos afectados por el sufrimiento. Luego, son fotografiados para producir un registro visual de la histeria. Sin embargo, lo que la imagen muestra no es el dispositivo teatral que la genera, sino el discurso de verdad que se construye y del que da cuenta la imagen. De acuerdo con esto, podemos decir que el teatro es el fuera de campo de la imagen sobre la que se asienta la invención de la histeria. Didi-Huberman ve, entonces, que el dispositivo teatral es fundamental para entender la imagen y el modo en que ésta toca lo real. La imagen no es una mera reproducción, sino, más bien, la producción que sustenta la invención de un discurso clínico. Es la invención real de ese discurso, cuya génesis se sustenta en un artificio teatral.

El espectáculo de la histeria tiene que ver con su extrema visibilidad. Las conocidas “lecciones de los martes” y clases magistrales de los viernes, además de sesiones privadas en su propio domicilio, constituyen el escenario sobre el que Charcot pone en escena el espectáculo teatral de la histeria. Realizadas usualmente en el anfiteatro del hospital, estas sesiones tienen el fin de exponer los cuerpos de las mujeres ante la mirada clínica; pero tal exposición no se encuentra exenta de un trabajo de montaje. Charcot, por medio de diversas técnicas, induce constantemente los cuerpos de las mujeres a estados de contorsión, delirio, epilepsia y ataques. De modo que este escenario cruel se vuelve un espacio de experimentación sobre los cuerpos y, en consecuencia, el lugar de producción de la entidad clínica en cuestión. Desde nuestro punto de vista, podemos decir que el trabajo de Charcot sobre la histeria, tal como lo analiza Didi-Huberman, está envuelto en una teatralidad comprendida como la disposición de medios para producir una imagen-cuerpo. La finalidad de esta imagen teatral es, como hemos visto, la exposición y extrema visibilidad de los cuerpos femeninos histerizados ante la mirada clínica. Pero esa maquinaria óptica y esa experimentación teatralizante no son otra cosa que los elementos con los cuales se da nacimiento a la histeria.

Por otra parte, encontramos otras consideraciones de Didi-Huberman sobre la teatralidad de la imagen en *Le danseur des solitudes* (2006), esta vez enfocado en la danza del bailar flamenco Israel Galván. En este

caso, el uso del teatro no es meramente metodológico o filosófico, sino que se inscribe en la poética específica del bailarín en cuestión. Cabe aclarar que, si bien el texto aborda la práctica de la danza, es pertinente para comprender la figura de la imagen teatral. En primer lugar, debido a que las artes escénicas comparten la misma potencia de teatralidad, esto es, la capacidad de disponer los cuerpos para organizar la mirada de una forma específica. En segundo lugar, y desprendido de lo anterior, la partición de las artes escénicas y su distinción en esferas separadas resulta insuficiente para comprender la imagen teatral en las prácticas contemporáneas, caracterizadas por la hibridación y disolución de fronteras. Por último, Didi-Huberman nos ofrece una serie de aportes que contribuyen a comprender el aspecto teatral de la imagen.

La dimensión teatral de la imagen, en el texto en cuestión, tiene varias propiedades. Una de ellas refiere la multiplicidad que emerge de las prácticas del movimiento. Ahora bien, en el caso de Israel Galván, Didi-Huberman destaca el hecho y la importancia de bailar en soledad. Si bien la danza se caracteriza por un encuentro, es decir, un modo en que los cuerpos están juntos, el bailaor flamenco aborda el encuentro desde su soledad o, más bien, sus soledades: “este bailaor se aísla únicamente para *ser varios*, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento” (Didi-Huberman, 2008, pp. 20-21). Sustraerse a otras compañías físicas conlleva el devenir de un cuerpo en movimiento que se transforma en varios cuerpos más. No hay una negación de la alteridad, sino una exploración de ésta desde el encuentro con las soledades. Es necesario deshacer lo personal del cuerpo para encontrar ese cuerpo en diálogo con el espacio, el aire, la gravedad; todas aquellas soledades con las que se ve el movimiento y que son parte de la maquinaria de la imagen teatral. Todo esto da cuenta de la imposibilidad de reducir a una unidad el acto teatral de estar en escena. Por ello, lo que se sustrae realmente es la unicidad de un cuerpo.

Por otra parte, existe en esta imagen teatral un aspecto atinente a la presencia. “Israel Galván no se muestra. *Aparece*. Lo cual significa que comienza por crear las condiciones —espaciales y temporales, o sea, rítmi-

cas— de su ausencia” (Didi-Huberman, 2008, p. 21). La presencia poética de un cuerpo no se reduce a un aspecto fenomenológico de mostración. Aparecer tiene que ver, más bien, con un destello. En este sentido, podemos decir que un cuerpo hace imagen no por el hecho de estar ahí, sino, más precisamente, cuando aparece de forma inesperada (que no quiere decir sorpresiva o de repente), cuando irrumpe como acontecimiento sobre la escena. Esto requiere, en efecto, una disposición específica del tiempo y el espacio, una preparación de las condiciones para que el ritmo propio del cuerpo en escena comience a escribir su partitura. De modo que el movimiento y su devenir se desprenden de estas disposiciones. Didi-Huberman menciona que todo ello tiene que ver, a su vez, con una ausencia. Es necesario desaparecer uno mismo para que aparezca un cuerpo sobre la escena. Preparar las condiciones de un ritmo también implica el ejercicio de una retirada. De modo que estar presente implica un abandono de lo personal. Pero también un diálogo particular con el espacio y el movimiento que permita una transformación sobre el escenario. Ahora bien, si hablamos de aparecer como un destello, hay algunos elementos que cobran relevancia, tales como el silencio y la quietud. Todos ellos tienen que ver con una operación de retirada. El trabajo con el silencio produce una intensificación del espacio; es darle un espesor propio, no condicionado a la acción o el sonido. La misma intensificación ocurre con la quietud. Detener el movimiento contribuye a un ritmo que se alterna entre una explosión desmesurada de la acción y una ausencia repentina de la misma. En este concierto el cuerpo se vuelve una imagen en constante transformación. Su presencia radica en ese coeficiente de transmutación perpetua. Aparecer como un destello implica, entonces, ejecutar una retirada para poner en marcha un devenir.

Otro aspecto importante es el que se refiere al gesto. “Los gestos que el bailar ejecuta no son líneas que se dibujan en el aire, por complejas que sean. Se trata más bien de un conjunto concertado de estados diferentes del cuerpo, de consistencias diferentes (...) en un mismo movimiento del cuerpo” (Didi-Huberman, 2008, p. 132). Aquí se trata de una confluencia de heterogeneidades. En rigor, no es posible unificar los estados por los que pasa un cuerpo en escena, sino que lo que cuenta es

ese mismo proceso de pasajes. Esto implica una dislocación de los significantes. Los gestos ya no significan en tanto tales, sino que habilitan una afectología del cuerpo. Movimientos, estados, velocidades, retiradas. Toda una maquinaria sustentada en el juego entre sus elementos. Israel Galván, de hecho, trabaja con mucha gestualidad procedente de la tauromaquia (poses, detenciones, estocadas, laconismo, etc.), pero estos gestos están arrancados de su habitualidad y transfigurados en otro cuerpo. De este modo, el gesto conjuga una serie de desviaciones. En la danza de este bailar el virtuosismo de los gestos pasa a segundo plano. Lo que cuenta es que en su ejecución se dé pie a una transformación. La potencia del gesto radica en hacer del acto de bailar un devenir impersonal. El despliegue de la danza, y también podríamos decir toda ejecución escénica, produce una disolución de las formas personales en favor del devenir de un cuerpo desprendido de la unidad y desinteresado por alcanzar una forma total. Ese movimiento decreta la muerte de la teleología. El movimiento alberga en sí mismo una potencia de alteración. “Estar en el movimiento significa estar fuera de las cosas, fuera de los marcos habituales donde las cosas se distribuyen con mayor o menor estabilidad en el espacio” (Didi-Huberman, 2008, p. 28). La manera en que se distribuyen estas cosas es lo que determina una forma en constante alteración, por lo cual el aspecto de la imagen se ofrece fragmentario y episódico, como destellos temporales.

### **Conclusión: la doble cara de la imagen teatral**

De acuerdo con lo expuesto, nos encontramos con múltiples empleos del teatro dentro del panorama de la filosofía francesa contemporánea: un *theatrum philosophicum*: teatro de la verdad (Foucault), teatro energético (Lyotard), teatro de la historia (Proust), teatro de la clausura de la representación (Derrida), teatro de la aminoración (Deleuze), teatro de la idea encarnada (Badiou), teatro del reparto de lo sensible (Rancière), teatro de la presencia (Nancy), y teatro de las imágenes (Didi-Huberman). Esta cartografía da cuenta de una imagen teatral que alude tanto al pensa-

miento como a las poéticas teatrales. Así, vemos que el uso del teatro es metodológico, pero no exclusivamente, pues el vínculo entre filosofía y teatro tiene una doble cara: filosófico y poético; estas dimensiones se presentan de forma indisociable en los autores abordados, aunque en algunos sea sutil y en otros desembozada. Por lo tanto, entendemos que la imagen teatral, en estos autores, se caracteriza por los siguientes aspectos:

a) La escena como imagen del pensamiento

En esta dimensión, la filosofía aparece, topológicamente, como un nuevo escenario. Tal escenario implica, a su vez, una tipología. Con esto queremos decir que la filosofía se vuelve teatro cuando configura un espacio en el que se ponen en escena tipos, esto es, conceptos que están cumpliendo la función de dramas. Los conceptos operan dentro de un espacio dispuesto para el movimiento y desarrollo de su drama interno, es decir, el concepto no se separa de la acción. La acción no tiene que ver con la representación de una esencia atrapada en una teleología. En cambio, la escena es considerada un espacio flexible, caracterizado por un fuerte coeficiente de variación. Se erige, así, como un dispositivo a partir del cual el pensamiento puede formularse en una nueva imagen. Ésta pone el foco en la irrupción del acontecimiento como una vía de escape de las pretensiones esencialistas del pensamiento dogmático. En este sentido, la escena funciona como condición de posibilidad del pensamiento. Tanto la equivalencia entre puesta en escena y escritura que piensa Derrida, como la noción de Badiou del teatro como puesta en marcha de la verdad y encarnación de la idea, y el concepto de Deleuze de un teatro del movimiento, la repetición y la diferencia, muestran el propósito de anclar en el teatro una nueva imagen del pensamiento, donde éste se vuelve esquivo a las estructuras de la lógica de la representación.

Al mismo tiempo, la escena es abordada en un sentido amplio, no circunscripto exclusivamente al teatro. Esto permite su alianza con la filosofía, en la medida en que forja las condiciones materiales y conceptuales de posibilidad de ambos. Desde la escena de la filo-

sofía en Foucault, donde se montan y desmontan los discursos de verdad, hasta el escenario clínico que se articula para la invención de la histeria por medio de su teatralización y registro en imagen en Didi-Huberman, pasando por el escenario de la historia donde se ponen en escena los dramas humanos en Proust, y el escenario de los dispositivos pulsionales de Lyotard, nos encontramos con un uso transversal de la teatralidad dentro una apropiación amplificadora de la escena que la transforma, por esto, en el suelo donde se asientan la filosofía y el teatro.

b) La representación como una imagen desdibujada

El problema de la representación aparece como el gran fantasma en todos estos usos del teatro. No sería preciso decir que ésta es clausurada por completo, pero menos aún suponer que persiste sin más. Se trata, en efecto, de un desdibujamiento. La representación aparece como una imagen difuminada. Es cierto que en algunos autores la representación se retira definitivamente, como en Derrida o Deleuze; en otros, aparece con algunos reparos y con un nuevo rostro, como en Badiou, Proust, Rancière o Didi-Huberman; y en otros se ubica como parte de una *episteme* ya desplazada, como en Foucault, Lyotard o Nancy. No obstante, lo claro es que en ninguno de los casos se trata de sostener el vínculo exclusivamente mimético de la representación teatral o el aspecto de la mismidad conceptual. En este sentido, la escena es el espacio que ostenta el privilegio de la experimentación. Esto habilita otros modos de relación entre el pensamiento, la palabra, la acción, los cuerpos y las imágenes. El ejercicio de experimentación en el pensamiento se traduce en la creación de nuevos conceptos y relaciones, y la disolución de las nociones esencialistas; y el teatro, en este concierto, se vuelca hacia la presentación.

c) La mirada teatral como una imagen política

En el teatro la mirada puede ser deslocalizada de la direccionalidad que va de un lugar de enunciación autorizado hacia otro limitado

a la mera contemplación. En efecto, el espacio teatral se constituye en un *locus* ensamblario. Una vez desmembrado el aparato de la representación mimética, las palabras, las imágenes y los cuerpos entran en una trama de resonancias e intensidades que permiten, por ejemplo, una circulación del sentido mucho más plural. Asimismo, el acto teatral en presencia, el acto teatral que efectúa el acontecimiento, se configura como un plano privilegiado en la posibilidad de mostrar otros modos de existencia. La irrupción de lo nuevo encuentra asidero en el escenario.

Esto puede verse en el trabajo de Rancière, pues el reparto de lo sensible se efectúa en múltiples variantes, por lo cual la asignación de roles, espacios, tiempos y capacidades iguala a los implicados en el hecho teatral. Pero también es muy claro en Badiou cuando afirma que el teatro posee un talante político intrínseco y que su función cumple la destinación de un esclarecimiento de la condición histórica y existencial de los sujetos. Incluso es visible en Deleuze, quien ve en el teatro un devenir, un fluir minoritario que reactiva la inquietud por un pueblo que falta en ese desmembramiento de las estructuras de poder de la teatralidad. En definitiva, la mirada teatral no es la de la contemplación de una imagen de la verdad, sino que es una mirada instituyente, creadora, que involucra la actividad de los cuerpos que se reúnen en el acto teatral y, en ese mismo acto, abre la posibilidad de mostrar otros modos de vida.

d) La presencia como imagen-cuerpo

Una vez que se ha puesto en cuestión la representación mimética, se produce un viraje hacia la presencia y, con ello, hacia los cuerpos. Gran parte de los autores se detienen en los aportes de Artaud como un punto de inflexión ineludible. Esto se debe a que, desde él, la teatralidad adopta explícitamente el propósito de transformar el teatro en un espacio de experimentación sobre las posibilidades del cuerpo (aspecto que luego tiene su desarrollo en las numerosas teatralidades contemporáneas). En este sentido, el teatro de la filosofía cumple un destino similar. Los conceptos, entendidos como

dramas que se ponen en acto, no pueden ser considerados ajenos a los cuerpos que padecen su acción. Hay un *pathos* del concepto que inscribe en el cuerpo las marcas de su drama interno. El cuerpo, entonces, es una imagen de la presencia.

Asimismo, hay una dimensión temporal que se pone en juego en todo esto. El teatro como presentación involucra una fragilidad inherente a su condición de presente. La repetición en escena está siempre sujeta a la variabilidad, de modo que su fijación resulta imposible. Esto abre el espacio escénico como el lugar donde las posibilidades se multiplican, pero están dispuestas en un orden de duración limitado. La singularidad, entonces, toma partido en el escenario.

Ahora bien, como todo esto implica una salida del blindaje de la representación, es necesario que entendamos que la presencia, en su dimensión teatral, se modula en un cuerpo-imagen. El teatro comienza una experimentación sobre las posibilidades de un cuerpo; el escenario se convierte en un dispositivo de visibilidad de cuerpos. Pero como éstos no representan ya la forma de una identidad, el acto teatral se transforma en gesto. De este modo, estamos ante formas de aparición que son imágenes. Ellas tampoco portan el yugo de la ilustración de un discurso. Son, más bien, presencias temporales, gestos inacabados. Ante la dificultad de la representación mimética, el teatro se vuelve imagen.

Desde nuestro punto de vista, la imagen teatral es una imagen bifronte. Por un lado, muestra la cara de una imagen teatral del pensamiento; por el otro, el rostro de una imagen teatral poética. Ambas contienen las cuatro dimensiones que hemos expuesto anteriormente. La imagen teatral del pensamiento se involucra en una problematización del pensar en la procura de la creación de un escenario donde los conceptos no representan esencias, sino que efectúan acontecimientos; donde la representación se disloca para superar la subsunción del concepto a la identidad, en favor de la diferencia; donde la mirada conforma dispositivos de visibilidad que habilitan un encuentro político, en el que se aprecia el conflicto entre lo dominante y lo excluido; donde la presencia, final-

mente, esgrime una dimensión temporal en la que los cuerpos actúan y actualizan posibilidades. La imagen teatral poética, por su parte, especifica un devenir de las artes teatrales, en el que la teatralidad se configura como un modo de pensamiento sensible y amplía las posibilidades de la racionalidad; en el que la representación se desvincula de la *mimesis* en favor de la experimentación y la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, mayormente caracterizados por la hibridez; en el que la política se inscribe en el seno del teatro como una dimensión sensible que da cuenta de la posibilidad de crear otras formas de existencia; en el que la presencia reemplaza la representación y la teatralidad y nace bajo la potestad de un cuerpo y lo que éste puede. Por todo ello, entendemos que las dos caras de la imagen teatral son inescindibles y muestran sólo dos dimensiones de la misma imagen, lo cual permite comprender la alianza entre filosofía y teatro en una imbricación sin jerarquías.

## Referencias

- ALVARADO Castillo, N. (2018). La doble escena: usos filosóficos del teatro y distinciones teatrales en la filosofía francesa contemporánea. *Universitas Philosophica*, 35 (71), 379-415. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uph35-71.def>
- BADIOU, A. (2005). Teatro y filosofía. En: *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BADIOU, A. (2014). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Nueva visión.
- BADIOU, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CHEVALLIER, J-F. (2005). Teatro del presentar. *Cuadernos de investigación teatral*, 1, 176-185.
- CHEVALLIER, J-F. (2011). Fenomenología del presentar. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), 49-83.
- DELEUZE, G. (1992). L'Épuié. En: Beckett, S. *Quad et autres pièces pour la télévision*, 58-99, Paris: Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DELEUZE, G. (2013). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G. (2020). Un manifiesto de menos. En: Deleuze, G. y Bene. C. *Superposiciones*. Buenos Aires: Cactus.
- DERRIDA, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

- DERRIDA, J. (2012). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos.
- FOUCAULT, M. (1994). La scène de la philosophie. En M. Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, 571-595. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2005). *Theatrum philosophicum*. En M. Foucault y G. Deleuze, *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, 7-47. Barcelona: Anagrama.
- GUÉNOUN, D. (1997). *Le théâtre est-il nécessaire?* Paris: Circé.
- LEHMANN, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. México D.F.: Paso de Gato/Cendeac.
- LYOTARD, J-F. (1981). *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- NANCY, J-L. (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- PROUST, F. (1994). *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*. Paris: Les Éditions du Cerf.
- RANCIÈRE, J. (2007). El teatro de las imágenes. En: A. Valdés (ed.). *La política de las imágenes*, 69-91. Santiago de Chile: Metales pesados.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RANCIÈRE, J. (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- SARRAZAC, J-P. (2017). *Poética do drama moderno: de Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. São Paulo: Perspectiva.
- SZONDI, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.
- TACKELS, B. (2015). *Les écritures de plateau. État des lieux*. Paris: Les Solitaires intempestifs.

