

## Deconstrucción y teatro: hacia una ética de la implicación teatral. ¿Una alianza política?<sup>1</sup>

Fabián Videla Zavala  
Universidad de Chile | Universidad de Valparaíso  
[fabianvidela.z@gmail.com](mailto:fabianvidela.z@gmail.com)

### Palabras clave:

Jacques Derrida. Filosofía. Deconstrucción. Política.

### Resumen:

Se propone desarrollar el vínculo entre la estrategia deconstructiva y el teatro al interior del pensamiento de Jacques Derrida. Para ello, primero, se esbozará de un modo general la forma en que el teatro ha intervenido al interior del discurso filosófico. Segundo, se intentará demostrar que el pensamiento derrideano se enuncia desde una ruptura con aquella tradición filosófica marcada por una primera lectura representacional de teatro. Finalmente, dicha ruptura se inscribirá en el interés de Derrida por una *ética de la implicación teatral*, lugar en que convergerían la filosofía, el teatro y la política.

---

## Deconstruction and theater: towards an ethics of theatrical involvement. A political alliance?

### Key Words:

Jacques Derrida. Philosophy. Deconstruction. Politics.

### Abstract:

It is proposed to develop the link between deconstructive strategy and theatre within Jacques Derrida's thought. For this, first, it will be sketched in a general way how the theatre has taken part inside the philosophical discourse. Second, an attempt will be made to show that Derrida's thought is outlined from a rupture with that philosophical tradition marked by a first representational reading of theatre. Finally, this rupture will be inscribed in Derrida's interest for an ethics of theatrical involvement, a place where philosophy, theatre and politics would converge.

---

<sup>1</sup> La presente investigación ha contado con el financiamiento de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnología (CONICYT) del gobierno de Chile.

## 1. Introducción

«Lo que interrumpe en el orden del tiempo, el curso ordinario de la historia, lo que llamamos revolución, esa censura que viene de golpe, a veces de manera discreta, a veces espectacular, a perturbar el orden del tiempo, es ese el teatro del que hablo. El teatro que perturba, *out of joint*, desarticulado»

Jacques Derrida, *Marx es alguien*

Sin duda alguna, la pintura, el cine, la fotografía, la literatura y la poesía han cautivado desde sus inicios el interés filosófico, no obstante, la dedicación en torno a la representación teatral ha escaseado en las empresas filosóficas; pese a la insistente afinidad que los vincula desde sus orígenes en Grecia; la organización teatral y dramática en el estilo de la filosofía platónica; la importancia del teatro antiguo en la configuración del primer tratado estético (aristotélico); y, más aún, la impronta nietzscheana de que la filosofía comenzó con el fin de un tipo particular de tragedia<sup>2</sup>. En cierta medida, el malestar y la confusión de la filosofía respecto al teatro, en palabras de Alain Badiou, han generado una desunión esencial entre ambas disciplinas marcando un vínculo tenso, turbulento y muchas veces oscuro<sup>3</sup>.

La presente investigación toma por conjetura considerar la relación entre la filosofía y el teatro como un dominio específico de reflexión y experimentación al interior del discurso filosófico. Lo cual significa

<sup>2</sup> Respecto a esta lectura de la tensión entre la filosofía y la tragedia antigua, Alain Badiou, en el seminario *Filosofía y Literatura*, nos señala lo siguiente: «[...] cuando Nietzsche estudia la tragedia en *El nacimiento de la tragedia*, se preocupa por demostrar que la tragedia viene antes que la filosofía y que aquello que llamaremos *filosofía* es una suerte de ruptura en la historia de la tragedia. Brevemente: para Nietzsche tenemos una tragedia auténtica, original, que de hecho viene de la música, que es a tragedia de Esquilo, y en el otro extremo de esta historia se situaría la tragedia socrática o filosófica, que para Nietzsche es la tragedia corrompida, a saber, la tragedia de Eurípides. Se concluye entonces que en esta historia la tragedia es lo que está primero. La tragedia es más auténtica, más fundamental que la filosofía» [Badiou, 2007: 42]. Dicha tensión entre la filosofía y la tragedia, para Badiou, responde a una tensión *genealógica* entre ambas disciplinas en la cual la filosofía tomaría su origen de un respectivo diferir de la tragedia. Ahora bien, para comprender esta condición de emergencia de la filosofía platónica como ruptura en la historia de la tragedia resulta útil el modo en que Laercio se refiere a los diálogos platónicos como inscritos en la tradición de la tragedia: «Trasilo dice que Platón compuso sus diálogos a imitación del cuadrilouquio trágico. Los poetas trágicos tenían sus certámenes dionisíacos, leneos, panateos y quitros. El cuarto de estos dramas debía ser satírico, y los cuatro se llamaban *cuadrilouquio*. Los diálogos, pues, que son de Platón ascienden a cincuenta y seis» [Laercio, *Libro III*: 31].

<sup>3</sup> Véase Badiou, 2005:115-135.



reflexionar que los momentos de intervención del teatro al interior de la filosofía comprenden problemáticas, conceptos y dinámicas que configuran una suerte de estatuto relacional con autonomía disciplinaria, en contraste, a lo que aquella abrumadora imagen de desencuentros nos podría evocar.

Como se mencionó inicialmente la disposición de la historia de la filosofía en términos teatrales se ha caracterizado por una apabullante serie de desencuentros. Prueba de ello es la precariedad con que este dominio específico de reflexión se ha establecido al interior del discurso filosófico institucional a la actualidad. La preocupación por dilucidar la importancia del teatro en el pensamiento de Jacques Derrida no es una excepción, pese a su radical importancia e influencia en la estrategia deconstructiva. Lo cierto es que los alcances de la deconstrucción derrideana en el teatro aún no han sido demarcados con exactitud, dicha exigencia, no puede continuar sin ser asumida.

La reflexión derrideana sobre el teatro, siguiendo a Alison Ross, es gravitante en su pensamiento y presenta una doble connotación que va desde el teatro como institución hasta un uso extensivo del término ‘teatral’ a otros aspectos de su pensamiento, en la particularidad de una escritura que ‘escenifica’:

In contrast to this focus, in nearly all of the essays in *Writing and Difference*, Derrida refers to the theatre and does so as a means of characterising the privilege given to presence more generally in Western metaphysics. Such references generally take one of two forms. First, there are references to the theatre as an institution, whether this is treated from the perspective of philosophical discourses on the fine arts or as a topic in avant-gardist treatises, such as Artaud’s *Theatre of Cruelty*, which is a constant reference point for the essays in the collection; second, there are the references to theatre as a modality of discursive practice. In this category we could cite the extensive use of theatrical vocabulary to describe the ‘scene’ of writing as well as the references to the staging of the social contract in early modern political philosophy and especially the scenography of the festival that Rousseau uses to stage his vision of the general will [Ross, 2009:77-78].



La deconstrucción nos invita a una incisiva reflexión del teatro contemporáneo, un llamado a pensar de forma inventiva los alcances del fenómeno teatral en la política, fuera de la necesidad del vínculo representación e ideología en las artes –este aporte decisivo de la filosofía contemporánea, también, reflejado en las figuras de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Jean-Luc Nancy y Jacques Rancière– y sin perder, por ello, su dimensión e intensidad política. Aquí, el acontecimiento teatral, en su acepción política, no buscaría representar utopías sino construir espacios concretos de acción justificados en una significación política de la sensibilidad. Ésta es la capacidad es definida por Derrida como un ‘afectar el presente’, mediante una lógica de repetición-temporal que perturba el presente lineal:

Pero, por otra parte, esta nueva provocación teatral que nosotros esperamos y que nos viene en particular de aquí no debe plegarse al orden de la representación tradicional, es decir, a aquello que antes llamábamos teatro político y que venía a entregar un mensaje, un contenido a veces revolucionario, sin cambiar la forma, el tiempo y el espacio del acontecimiento teatral. Hay que cambiar la escena, cambiar el tiempo, el orden del tiempo [...] donde la violencia de la construcción afecta justamente al tiempo, la desarticulación del tiempo, al hecho de que no todo puede aglutinarse en un presente homogéneo [Derrida, 2013:376].

## 2. Teatro y filosofía. La escena inaugural del desencuentro

La turbulenta relación entre la filosofía y el teatro, siguiendo a Diógenes Laercio, inició mediante un pequeño gesto siempre confuso y oscuro, que inquietantemente, cargado del malestar de una autoridad filosófica, reclamó la soberanía de lo discursivo por sobre lo no-discursivo. Nos comenta Laercio que cuando Platón se transformó en discípulo de Sócrates se consagró al camino filosófico, entre la debilidad y el deseo de la soberanía filosófica, quemando una tragedia que recién había terminado de escribir para un certamen teatral. Extraño momento extático de la filosofía que en aquella soberanía enigmática escenificó lo que será el controvertido



porvenir de esta relación en cuestión, pues, ante todo, cabría que nos preguntásemos por la inescrutable necesidad de aquel nunca ingenuo gesto, descrito anecdóticamente por Laercio de la siguiente manera:

Empezó a filosofar en la Academia, y después en unos jardines junto a Colono. Así lo dice Alejandro en las Sucesiones, citando a Heráclito. Habiendo después de entrar en un certamen trágico, oída primero la composición de Sócrates, quemó las suyas, diciendo: Oh, ven aquí, Vulcano; Platón te necesita en el momento. Desde entonces se hizo discípulo de Sócrates, estando a los veinte años de edad [Libro III, 124].

Sería, entonces, para Platón su adscripción al camino filosófico —y con ello su dedicación a la Verdad— un camino absolutamente incompatible con el teatro y las artes, planteándose, con justicia o no, la cuestión del *valor* del arte. Más allá de la precisión filológica que Laercio nos pueda proporcionar, lo cierto es que en la visión de la filosofía platónica, el teatro —en conjunto con cierto registro de las artes imitativas—, fue enmarcado en el horizonte filosófico como un falso pensamiento, un pretendiente por sobre todo errático de la Verdad. ¿A qué se debe dicha escisión respecto a las artes? ¿Cómo comprender este desconcierto platónico por el simulacro teatral?

Para dilucidar dicha madeja de desencuentros, quizás, resulte necesario comenzar por constatar algo evidente, en *La República*, la valoración platónica de las artes oscila entre legitimidad y la clandestinidad; el deseo y el rechazo; la supervisión y el descontrol; un carácter positivo y otro negativo. En efecto, en aquel espacio imaginario político, la autojustificación del quehacer artístico al interior de la *polis* es desplegada desde el interior de su escisión. Platón, pues, diferencia entre dos sentidos de la imitación uno positivo y otro negativo. El primero, comprendido desde la particularidad de un ritmo musical propio de un vivir ordenado y valeroso que educaría el alma en la dirección correcta [República, *Libro III*, 399e]. El segundo, al contrario, corresponde al resto de las artes que son fulminadas por su *carácter imitativo* alejado de la verdad: los simulacros (*phantásmata*)



[República, *Libro X*, 595a-602a]. Ahora bien, el carácter positivo de la imitación se reviste en la necesidad del acuerdo con el Estado, desde el cual la actividad artística sería regulada y confiscada por aquel espacio político ficticio. Por tanto es en lo más recóndito de la filosofía platónica que se proyecta su principal problema: lo humano vinculado a lo sensible. Y, dentro de aquel espacio ficticio de la política, emergería la problemática en torno a la producción del arte, una teoría política del arte.

La pregunta, entonces, por el inquietante rechazo por el valor del arte teatral que lo obliga a justificarse a sí mismo podría formularse de la siguiente manera: ¿qué estrategias productivas despliega aquella forma tan peligrosa de arte escénica? En otras palabras, ¿qué produce exactamente el arte del simulacro teatral? ¿Por qué su peligro? Confiérase, aquí, el adjetivo “peligroso” según esta tradición platónica y su ineluctable miedo por el simulacro teatral. En los bordes de las palabras platónicas que reclaman tanto su falsedad como su prevalente carácter confuso: «En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca a penas un poco de cada una [...]» [República, *Libro X*, 598b].

El teatro es el lugar en que la fantasmagoría adquiere su corporalidad, distando con toda propiedad de la estabilidad de la idea. El lugar por excelencia de los embaucadores, farsantes y actores (*hipocritès*), pues, el juego escénico se constituye por la voluntad de un espectador a dejarse farsear, una suerte de *anarquía de la mirada*<sup>4</sup> en la que este último

<sup>4</sup> El origen etimológico del teatro proveniente del griego *Theo-*, *theorein* que significa contemplar y *thea-* que designa el acto de mirar, simultáneo, al espectáculo dispuesto a la mirada. En dicho orden, el *Theatron*, según el *Diccionario de teatro* de Pavis, consistía en el término utilizado por los griegos para referir: «[al] lugar donde el público observa una acción que se presenta en otro lugar» [Pavis, 1998: 468-9]. Por lo que el teatro, en su orden etimológico, se resuelve como punto de vista sobre un acontecimiento, una mirada y un punto de visión. En este sentido, si adscribimos una suerte de teatralidad al teatro, concepto que emerge en sintonía con la oposición literatura/literaridad, radicaría, justamente, en el lugar de la representación teatral propuesta por «una relación de desplazamiento entre el objeto observado y la mirada» (Pavis, 1998:469). Ahora bien, en aquella mediación teatral gobierna el embaucamiento y no forma ingenua, el espectador, asiste voluntariamente a una ficción y el actor, por su parte, engaña al público. La mirada carecería entonces de un *arkhê* respecto



renuncia a declararse soberano de aquello que contempla. Considerando aquello no resulta difícil comprender el miedo platónico por las artes escénicas, el teatro se encuentra atestado de máscaras, fantasmas, dobles e inscrito en una temporalidad, por sobre todo, algo extraña. Siguiendo a Derrida, comentando la experiencia temporal del teatro descrita por Daniel Mesguich<sup>5</sup>, el teatro es aquello que no se ajusta al presente, una llamada a una suerte de instante que no pertenece a la temporalidad [Derrida, 2013:359]. La representación sin presencia, la fugacidad repetible y aquel componente extemporáneo disuelto en todas sus extensiones: ingreso y salida de personajes, presencia y ausencia, gestos, ademanes, actitudes y silencios, en aquel cúmulo de formas provocativas que ponen en juego el movimiento escénico.

El espacio teatral estaría marcado entonces por una dualidad que enhiesta un juego corporal que da lugar al equívoco. Alain Badiou atribuye aquel miedo platónico justamente en relación a la lucidez de asumir dicho riesgo, a saber, la capacidad de teatro de desestabilizar al espectador:

Desde el origen, Platón le objeta al teatro su práctica de rol, de máscara, de la imitación. Hay en el teatro una suerte de polimorfia sospechosa, de vacilación de la apariencia. El teatro aleja de la estabilidad solar de la Idea, muestra la partición y la inversión, en lugar y en el lugar de la tenacidad con la cual el filósofo intenta remontar hacia el principio de lo que es. A fin de cuentas «lo que es» es sólo apenas una categoría del teatro, que hace más bien centellear el pasaje, el equívoco sexual o la paradoja mentirosa del destino. Y lo peor es que esa constante imitación capta al sujeto espectador con una violencia que pareciera reservada a la potente revelación de la verdad [2005: 115].

Y, justamente, el arte opera en base a un criterio de descontrol de lo sensible, como señala Jacques Rancière, el simulacro escénico vino a irrumpir en la compartición (*partage*) de las identidades de las *polis* desatando la confusión de espacios, actividades e identidades:

---

a la veracidad de los hechos que le son dispuestos, bajo la impronta de que todo quien asista al espectáculo teatral está dispuesto a ser engañado.

<sup>5</sup> Daniel Mesguich (1952) actor, director de teatral, dramaturgo y teórico teatral argelino.



---

Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de «fantasmas», confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios [...] Ahora bien, éstas [la escena del teatro y la escritura] se revelan de entradas comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y del tiempo [Rancière, 2009:11].

Configurándose de dicho modo una relación que se esquivo de forma continua, sin embargo, en la que dista mucho de hallarse completamente resuelta la caída del telón. En el seno de la pregunta por la competencia discursiva, Platón conservó su estilo dramático, ya no era el poema sino el arte dramático el nuevo vehículo de las ideas filosóficas. Tal como reflexiona Derrida en *La farmacia de Platón* (1968), su filosofía, es propiamente una escena orquestada desde la organización teatral y dramática propia del estilo platónico que ventrílocua personajes, siempre a su favor, en sus diálogos:

Henos introducidos a otra profundidad de la reserva platónica. Esta farmacia es también, lo hemos sentido, un teatro. El teatro no se deja resumir en ella en un habla: existen fuerzas, existe un espacio, existe la ley, existe el parentesco, lo humano y lo divino, el juego, la muerte la fiesta. Así, la profundidad que se nos descubre será necesariamente otra escena, o más bien otro cuadro de pieza de la escritura [Derrida, 1995:216].

Aquel 'teatro' platónico no se dejaría resumir simplemente en el habla, sino se encontraría atestado de fuerzas y tensiones de aquello que no cabe en el espesor de la palabra. Parece asomarse, de este modo, la paradoja de un elemento ausente en Platón, pero que simultáneamente se encuentra presente. Elemento que podría adjudicarse en el pequeño gesto de exclusión del simulacro (*phantásmata*) teatral: la quema de la tragedia platónica. El cual, sin embargo, no pudo borrar de forma perpetua aquello de que pretensiosamente se pretendía desmarcar, diferir y distinguir. En la oscura escisión platónica comenzó a gestarse el porvenir de la relación entre el



teatro y la filosofía, marcada por aquella difusa forma de relacionarse y en los pesares de una rivalidad<sup>6</sup>. La filosofía, en su radical decisión inaugural, expulsó sin transacción un cierto registro de las artes y con ello un tipo particular de teatro.

¿Acaso puede la filosofía continuar desentendiéndose del teatro? ¿No resulta ser la filosofía algo propiamente teatral? ¿Por qué esta forma de relacionarse que ha comprendido una lectura representativa del teatro y un continuo malestar por su carácter confuso? Pero, ¿qué nos dice Derrida exactamente sobre esta relación en cuestión? La pregunta: «¿Cuáles son los lugares de resonancia que nos permiten entender y pensar las relaciones entre el teatro y la filosofía?» es formulada en el inicio de la conferencia *Le Sacrifice*, impartida por Derrida el 20 de Octubre de 1991. Dicha conferencia aborda la turbulenta e insistente afinidad entre teatro y filosofía, comprendiendo diversos grados de proximidades y tensiones. Ambas experiencias, para Derrida, se constituyen sobre el privilegio de una cierta autoridad de la presencia y la visibilidad: *la autoridad de la mirada (Autorité du regard)*:

La filosofía y el teatro están vinculados por una afinidad turbulenta e insistente: ¿no privilegian estas dos experiencias cierta autoridad de la presencia y de la visibilidad? Autoridad de la mirada, autoridad de la óptica, autoridad de lo eidético, del *theorein*, de lo teórico. Este privilegio de la teoría al que se asocia regularmente, con razón o sin ella, la filosofía, es el ver, el contemplar, el mirar [Derrida, 2013:353].

¿Cómo se resuelve, entonces, dicha turbulenta afinidad? Siguiendo a Derrida, la filosofía, por su parte, puede ser comprendida en tanto historia de la visibilidad y la interpretación que emerge de lo visible, la autoridad de

---

<sup>6</sup> Teatro y filosofía, de este modo, marcaron una difusa forma de relacionarse compleja y marcada por la turbulencia de una rivalidad. Esta rivalidad queda manifiesta en el Ión entre las figuras del actor y el poeta [Ión, 532d]. Por lo demás, dicha rivalidad no resulta ajena a un aire de manipulación, el establecimiento de una jerarquía y una concepción del quehacer filosófico que se distancia infinitamente de una particular forma de producción que desestabiliza todas las formas de producción, así, la figura del artista y su particular modo de producción comenzaron a perfilarse como su enemigo, su límite y su doble.



la óptica, del *Theorein* y lo teórico. En este sentido, Derrida, formula la tentativa de inscribir la historia de la filosofía como un cúmulo de representaciones teatrales, puestas en escenas y valores no-textuales. El teatro, en constante afinidad con la autoridad de la óptica, se constituye desde sus orígenes como el arte con una mayor influencia de lo visible. La estrategia deconstructiva del fenómeno teatral, entonces, se despliega en torno a una problematización del concepto de ‘visibilidad’ como privilegio de la presencia y fundamento de la metafísica occidental:

Desde el *eidos* platónico hasta el objeto o la objetividad moderna, la filosofía puede leerse –no solo pero fácilmente– como una historia de la visibilidad, de la interpretación de lo visible. He aquí un destino que la filosofía comparte desde su origen, a veces de manera muy conflictiva, con las artes de lo visible y con cierto teatro. Pero si, desde siempre, lo invisible trabaja o visible, si por ejemplo la visibilidad de lo visible –aquello que convierte en visible la cosa visible– no es visible, entonces cierta noche viene a abismar la representación misma de lo visible. Viene a dejar lugar, en la representación de sí, en la repetición de sí, a esta palabra por esencia visible, venida de debajo de lo visible [Derrida, 2013:353].

Por cierto, no lejana a esta historia de la visibilidad propuesta por Derrida resuena la escena que Foucault en *Theatrum Philosophicum* (1970) dedicó a la filosofía deleuziana:

La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mimos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la máscara de Sócrates, estalla de súbito el reír del sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la substancia gira a su alrededor como un planeta loco; donde Fichte cojo anuncia «yo fisurado/yo disuelto»; donde Leibniz, llegado a la cima de la pirámide, distingue en la oscuridad que la música celeste es el Pierrot lunar. En la garita de Luxembourg, Duns Scotus pasa la cabeza por el antejo circular; lleva unos considerables bigotes; son los de Nietzsche disfrazado de Klossovski [Foucault, 1995:47].

Sin duda, Foucault, Deleuze y Derrida no son los únicos exponentes de esta omnipresencia de la cuestión teatral dentro del orden contemporáneo. Las afinidades y tensiones entre el teatro y la filosofía han ocupado un lugar marcado por importantes figuras dentro del pensamiento



contemporáneo de las últimas décadas, no obstante, tal como se indicó inicialmente, su tratamiento en los círculos académicos-filosóficos ha sido realmente escaso. Algunos de los exponentes que se han dedicado a analizar esta tensión en cuestión son: Althusser, Badiou, Deleuze, Guattari, Jean-Luc Nancy, Lacoue-Labarthe, Lyotard, Merleau-Ponty, Negri y Rancière<sup>7</sup>. ¿Cómo comprender la impronta advenida en los últimos recorridos del pensamiento contemporáneo que vincula en una turbulenta e insistente afinidad la relación entre filosofía y teatro? Impronta que ha desatado las tentativas de reformular una filosofía alejada de las formas convencionales del pensamiento; lo que en el prefacio de *Diferencia y repetición* (1968) Deleuze señala como la puesta en obra del ejercicio efectivo del pensar: «La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy relacionándola con la renovación de algunas otras artes, como el teatro o el cine» [Deleuze, 2012: 18]. ¿La utilización de elementos teatrales por parte de la filosofía puede ser inscrita en el marco de una *teatralidad*? ¿Cuál es el lugar y naturaleza de esta teatralidad filosófica?

En uno de los primeros textos derrideanos destinados propiamente a la cuestión teatral como institución, *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*<sup>8</sup>, Derrida, dilucida que dicha estructura representacional –impuesta al fenómeno teatral y las artes– corresponde a una escena teológica que impregna no sólo a las artes en general sino a toda la historia de occidente y la cultura occidental: «Esta representación, cuya estructura se imprime no sólo en el arte sino en toda la cultura occidental (sus religiones, sus filosofías, su política), designa, pues, algo más que un tipo particular de representación teatral» [Derrida, 1989: 321].

<sup>7</sup> Para ejemplificar algunos ejemplos mencionados: Rancière analiza la distribución estética del espacio, de la visibilidad y los papeles, en la puesta en escena de las posiciones parlantes involucradas en la política. Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* recurren a los *personajes conceptuales* como figuras que articulan los significados. Jean-Luc Nancy utiliza terminología estética, con énfasis en lo teatral, para describir aspectos de la ontología, la filosofía política y el sentido.

<sup>8</sup> Conferencia pronunciada en Parma, abril de 1966, en el coloquio Antonin Artaud.



El primer tratado sistemático del teatro antiguo es la *Poética* de Aristóteles, pese de tratarse de un texto mutilado, la influencia de los veintiséis capítulos que la componen ha influido como ningún otro texto en la comprensión de las artes en general y la estética. Siguiendo a Aristóteles el arte no puede ser otra cosa que mimesis (imitación)<sup>9</sup>, distinguiéndose, las diversas artes por los objetos, medios y formas de su imitación. Por lo demás, no sólo el teatro sino todas las artes quedaron confiscados por la estética aristotélica a dicho esquema propiamente representativo (mimético), quizás, este punto se deba al carácter normativo y descriptivo latente en la *Poética*. Para Derrida es la estética aristotélica por la cual se reconoce la metafísica occidental del arte, por lo que la asunción de anunciar los límites de la representación se transforma en una cuestión histórica. Los intentos por romper con tal pertenencia al canon aristotélico no son pocos, y ya se remontan con la lectura nietzscheana de la tragedia en *El origen de la tragedia* (1872):

La psicología del orgiasmo entendido como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento *trágico*, que ha sido malentendido por Aristóteles como especialmente nuestros pesimistas. [Nietzsche, 1994:135].

Dentro reconocimiento entre la metafísica occidental y el arte, Artaud, se inscribiría en dicha tradición nietzscheana que busca anunciar el límite de la representación y el arte como imitación de la naturaleza. La particularidad del arte teatral, en palabras de Derrida, debe ser el lugar primordial y privilegiado para la destrucción de la imitación, pues, más que ningún otro arte ha quedado marcado por la estructura representacional:

---

<sup>9</sup> El carácter propiamente representacional de las diversas artes, *ars imitatur naturam*, se condeciría con la ya célebre frase que da inicio a la *Poética*: «La epopeya y la poesía trágica, la comedia, la poesía ditiámbica y la mayor parte del arte de tocar la flauta y del de tañer la cítara, todas son, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí en tres aspectos: ya por imitar con medios distintos, ya por imitar cosas distintas, ya por imitar de forma distinta y no de la misma manera» [Aristóteles, *Poética*: 1447a1].



¿No es la *mimesis* la forma más ingenua de la representación? Como Nietzsche –y las afinidades no se detendrán aquí– Artaud quiere, pues, acabar con el concepto *imitativo* del arte. Con la estética aristotélica, en la que se ha llegado a reconocer la metafísica occidental del arte [...] El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación: más que ningún otro, ha quedado marcado por ese trabajo de la representación total en el que la afirmación de la vida se deja desdoblar y surcar por la negación [Derrida, 1989: 320-321].

### 3. Deconstrucción: una alianza entre lo teatral y lo político

En las reflexiones presentes en *Espectros de Marx* (1993) el teatro es utilizado con frecuencia para describir la teatralización de los medios de comunicación, su incidencia en la construcción de nuestro actual orden mundial, nuestro ahora desquiciado, disyunto o desajustado, en cierta medida, el *out of join* de lo que en términos de Guy Debord definiríamos como nuestra *sociedad del espectáculo*<sup>10</sup>. De un modo similar, en la teatralización del duelo, las retóricas escatológicas del fin de la historia y nuestro desgaste del tiempo, en compañía, de la conjuración del marxismo. Por lo que la lectura de Marx presente en *Espectros de Marx* se construye a partir de elementos teatrales, en la medida que la escritura derrideana describe los problemas y temas filosóficos en forma de escenas, escenificaciones y presentaciones. *Espectros de Marx* es propiamente una puesta en escena, quizás, el texto derrideano en que con mayor fuerza se establece la alianza entre la deconstrucción, el teatro y la política.

Por estos motivos cabría preguntarse: ¿qué significa hacer un teatro político junto a Marx? ¿Cuáles son los alcances de una posible alianza entre el teatro y lo político fuera del registro ideológico-representativo? En la entrevista *Alguien se adelanta y dice* (1997) de Nadine Eghels a Derrida son

<sup>10</sup> Siguiendo a Guy Debord, el espectáculo es un discurso ininterrumpido, monólogo elogioso del presente sobre sí mismo, que se resuelve en la gestión totalitaria de las condiciones de la existencia. El gobierno absoluto de todas las condiciones del ver, el sentir y el habitar, en relación, a una imagen automatizada en que, para Debord, la mentira se ha mentido a sí misma. Sin duda alguna, al espectáculo en tanto instrumento de unificación y sostén de la sociedad existente, también, le corresponde una temporalidad propia, una escena, en cierta medida, un teatro.



esbozados algunos de los alcances del teatro en el interior de la estrategia deconstructiva y el pensamiento político, abocados, principalmente, en su obra *Espectros de Marx* y, en el contexto, de la representación teatral *Karl Marx Théâtre inédit* de Jean-Pierre Vincent. En dicha entrevista, Derrida, deja en evidencia esta alianza inédita entre lo teatral y lo político:

[...][*Karl Marx Théâtre inédit*] traduce muy bien lo que sin duda me guiaba también en *Espectros de Marx*: no la reposición en escena de Marx para una nueva representación, no un nuevo «teatro marxista» sino otra alianza entre lo teatral y lo político. Es una vieja historia, como usted sabe, pero no carece de porvenir si el teatro transforma su relación con la otra escena política, si se convierte él mismo, más allá de la representación, en un nuevo espacio político [Derrida, 2003:192].

No se trata la propuesta de un programa ideológico teatral, sino en el carácter *provocativo* de la lógica teatral, al igual que la lógica espectral<sup>11</sup> descrita en *Espectros de Marx*, una interpelación a alguien:

Incluso cuando no son conferencias, mis textos privilegian el tono de dirigirse a alguien, de la interpelación, de la palabra viva que procura tener en cuenta la situación y al presunto destinatario, *aquí ahora*. Es cierto que, esta vez, la puesta en escena del propio teatro, por así decirlo, el teatro dentro del teatro (filosófico o político), es aquello mismo que está en juego al dirigirse a alguien, el movimiento y la motivación del apóstrofe: la interpelación, la provocación [Derrida, 2003: 190].

<sup>11</sup> *Espectros de Marx* se caracteriza por utilizar la experiencia temporal del teatro, en tanto acontecimiento y repetición, en el análisis del estatuto histórico de la historia de occidente: «Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez. Completamente distinta. Puesta en escena para un fin de la historia» [Derrida, 2012:24]. Derrida nos habla de una 'puesta en escena para el fin de la historia' cuando se refiere al modo en que llegan los espectros. Señalando, específicamente, el momento en que se vuelven a hacer presentes los espectros: el retorno, la repetición, primera y última vez; sin embargo, particularmente distinta cada una de la veces. Esta forma de hacerse presentes (retorno) es lo que se denominará 'lógica del asedio' y es conceptualizada mediante la *hantologie*. El espectro de Marx, en una suerte de gran puesta escénica teatral, siempre comienza por retornar, pero siendo un primicia, pues su retorno es su primera vez en cada obra: «[...] el (re)aparecido va a venir. No puede tardar. ¡Cómo tarda! Para ser más preciso todavía: todo comienza en la inminencia de una aparición por primera vez en la obra» [Derrida, 2012:18]. No obstante, esta llegada se manifiesta en un tiempo de inyunción, al igual que el fenómeno teatral, diferente al nuestro (espectadores) y el retorno del espectro es algo espontáneo: «no se pueden controlar sus ideas y venidas porque empieza por regresar» [Derrida, 2012: 25].



Dicha interpelación del carácter teatral es especificada por Derrida en su presentación *Marx es alguien*, una intervención realizada el 15 de Marzo de 1997 en el *Théâtre des Amandiers*, paralela, a la presentación teatral de *Karl Marx Théâtre inédit*. La interpelación teatral propuesta por Derrida posee un carácter anacrónico, no respondería al registro del presente, la presencia y la representación. Entonces, ¿cuál es el papel que desempeña la discusión teatral en los campos éticos-políticos?

¿Qué quiere decir hacer llegar algo en presente? Es decir, hacer llegar a través de teatro, no re-presentando, ni imitando, ni poniendo sobre la escena una realidad política que tiene lugar en otro lugar, siguiendo la necesidad de revelar un mensaje o una doctrina, sino haciendo venir la política o lo político dentro de la estructura del teatro, es decir, también dislocando el presente [...][Derrida, 2013:376].

Alison Ross describe esta característica de la alegoría teatral como una estrategia de implicación ética que se adapta de forma específica al vocabulario del teatro [Ross, 2008:93]. Esta *ética de la implicación teatral* no consiste en una participación de la política representacional, más bien Derrida da énfasis sobre la manera en que uno ya se encuentra involucrado por el simple hecho de ser interpelado por un acontecimiento teatral.

Para finalizar, en los bordes de esta *ética de la implicación teatral*, es pertinente dejar abierta la siguiente pregunta como un acto de interpelación: ¿qué lectura nos puede proporcionar este vínculo ético político presente entre Derrida y teatro para comprender el funcionamiento de aquel elemento indecible del compromiso ético? ¿Es posible vincular esta ética de la interpelación con el perdón de los procesos políticos, aquella exigencia incondicional de perdonar lo imperdonable? En suma, ¿cómo se han presentado los espectros? *Espectros de Marx* es un texto que de muchas formas aún se nos manifiesta (interpela) como irresuelto, lleno de fantasmas, disparidades y temporalidades distintas a la nuestra. Quizás, su presencia nunca se nos presente de forma acabada dada su performatividad



propiamente anacrónica. Derrida, ya en *Alguien se adelanta y dice* dejó abierta esta posibilidad de enlace entre la cuestión teatral y todo el proyecto ético-deconstructivo:

*The time is out of joint*, esta frase tan a menudo traducida de mil formas, esta sentencia casi intraducible, es una expresión singular en boca de Hamlet en un momento único, pero también, a la vez, un enjambre de cuestiones que no deja tranquilo al pensamiento: sobre el tiempo y el contra-tiempo, la presencia del presente, la historia y el destino, la culpa y la herencia, la justicia, el orden... [Derrida, 2003:194].

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *La poética*, Gredos, 2011.
- BADIOU, Alain, *Imágenes y Palabras: escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- \_\_\_\_\_, *Justicia, Literatura y Filosofía*, Rosario, Homo Sapiens, 2007.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- \_\_\_\_\_, «Alguien se adelanta y dice entrevista con Nadine Eghels» en *Espectrografías de Marx a Derrida*, Cristina Perretti (comp.), Madrid, Trotta, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 2012.
- \_\_\_\_\_, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó y Javier Bassas (ed.) Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013.
- DIÓGENES, Laercio, *Vida, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Barcelona, Folio, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama, 1995.



NIETZSCHE, Friedrich, Madrid, Alianza, 1994.

\_\_\_\_\_, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 2015.

PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós, 1989.

PLATÓN, *La república*, Madrid, Gredos.

\_\_\_\_\_, *El Ión*, Madrid, Gredos.

RANCIÈRE, Jacques, *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM, 2009.

ROSS, Alison, «Derrida's Writing-Theatre: From the Theatrical Allegory to Political Commitment» en *Derrida Today*, 2008, vol.1, núm.1, 76-94.

