

## Teatro y filosofía: diálogo con Alain Badiou

## Theatre and philosophy: a dialogue with Alain Badiou

Dr. Iván Insunza Fernández<sup>1</sup>

[ivan.insunza@uchile.cl](mailto:ivan.insunza@uchile.cl)

### Resumen

El texto propone una revisión de la relación entre teatro y filosofía a partir de ocho partes que constituyen un diálogo con el filósofo y teatrista Alain Badiou. Se relevan aquí las principales categorías que el autor ha propuesto para pensar esta relación y se despliega una mirada histórica, fenomenológica y estética de las tensiones y vínculos que la paradójica pareja teatro-filosofía concentra. A modo de apertura y contextualización se ha incluido un prólogo que –naturalmente– precede al diálogo y, así mismo, un epílogo que le sigue a modo de conclusiones. Durante el diálogo con Badiou se aborda la relación de Platón con el teatro, así como la de otras miradas filosóficas, se trabaja sobre categorías como pensamiento, idea-teatro, verdad, inmanencia-trascendencia y eternidad-inmediatez. Finalmente, cabe señalar que el texto mismo se propone como una forma de hibridación entre filosofía y teatro a partir de la mencionada estructura de diálogo que determina la forma de la mayor parte del escrito.

**Palabras clave:** Teatro y filosofía; Alain Badiou; idea-teatro; pensamiento; acontecimiento.

### Abstract

The text proposes a review of the relationship between theatre and philosophy through eight sections that constitute a dialogue with the philosopher and theatre practitioner Alain Badiou. It highlights the main categories the author has introduced to think about this relationship and unfolds a historical, phenomenological, and aesthetic perspective on the tensions and connections that the paradoxical pair theatre–philosophy encompasses. As an opening and contextualization, a prologue is included that—naturally—precedes the dialogue, as well as an epilogue that follows it as a set of conclusions. Throughout the dialogue with Badiou, the discussion addresses Plato's relationship with theatre, along with other philosophical approaches, and engages with categories such as thought, theatre-idea, truth, immanence–transcendence, and eternity–immediacy. Finally, it should be noted that the text itself is conceived as a form of hybridization between philosophy and theatre, based on the aforementioned dialogical structure that shapes most of the writing.

**Keywords:** Theatre and philosophy; Alain Badiou; theatre-idea; thought; event.

Recibido: 30/09/2025. Aceptado: 5/12/2025

<sup>1</sup> Investigador (U. de Chile), Fondecyt Postdoctorado 2024 - 2027 (ANID). Actor, Magíster en Artes y Doctor en Filosofía, U. de Chile / Universität Leipzig

## Prólogo

La relación entre teatro y filosofía nos remite al propio origen del teatro en el que debemos considerar inicialmente al menos la discusión entre Platón y Aristóteles<sup>2</sup>. Luego, el desarrollo histórico del teatro ha ido dejando en sus derroteros una innumerable cantidad de enunciados estéticos, políticos y derechamente filosóficos que no pueden sino estar a la vista cuando nos proponemos pensar en esta relación. Destacan aquí Artaud y Brecht como los habituales representantes de una reforma teatral moderna que venía acompañada –producto de su inscripción histórica– de fuertes posicionamientos políticos en vínculo con el desarrollo de las vanguardias. Luego, el devenir de un teatro moderno tardío o derechamente contemporáneo es indivisible de todos los debates que cuestiones como la fenomenología, el giro performativo o los desplazamientos de la idea de obra a la de acontecimiento han ido alimentando<sup>3</sup>.

Metodológicamente es posible distinguir en esta relación, por un lado, aquellos casos en los que la filosofía ha resultado ser una disciplina complementaria fructífera para el análisis en el campo del estudio del teatro y, por otro, aquellos en los que la filosofía es componente fundamental del propio objeto de estudio. La proliferación de esto último dice relación con el desarrollo de un arte moderno y contemporáneo que gira sobre sí al haber abandonado sus pretensiones de verdad y belleza en el seno de la crisis de la modernidad experimentada durante el siglo pasado en diversos hitos<sup>4</sup>.

Este giro autorreflexivo en las artes supuso para el teatro una desestabilización de los parámetros de creación del modelo dramático moderno y, por lo mismo, de los criterios de valoración de lo propiamente teatral. Desde este axioma podemos afirmar que el desarrollo del teatro en el siglo pasado y lo que va de este supone siempre cierto nivel de densidad reflexiva en la medida en que el incremento de dicha conciencia de su –ahora ineludible– condición (auto)pensante comienza a constituir parte fundamental de su lugar de enunciación. Esto no significa, por supuesto, que todas las obras de teatro piensen por igual, del mismo modo o lo mismo sobre sí, pero sí implica que un nivel de exaltación de aquella dimensión inefable de la situación teatral quedará siempre a la vista<sup>5</sup>.

Por otro lado, cuando decimos que esta autorreflexividad puede considerarse constitutiva del teatro contemporáneo, no estamos negando la posibilidad de rastrear en toda la historia del teatro ciertos rasgos que pudieran ponerse en relación con este fenómeno, considerando además que el drama moderno constituye –me atrevería a afirmar que sobre esto hay cierto consenso– tan solo un momento del desarrollo del teatro en más de dos milenios de historia –siguiendo la hipótesis de Lehmann (2013)–.

2 Nos referimos a la diferencia que manifiestan en *La República* y *La poética* –respectivamente– en relación con el problema de la imitación y su vínculo con la verdad y el conocimiento del mundo.

3 Al respecto se sugiere revisar Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. Libros de Godot, Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Sánchez, J. A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros, Duarte, C. (2023). *Escribir la escena. Trazar el presente*. Santiago de Chile: Cuarto Propio e Insunza, I. (2024). *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos - ponencias - Colaboraciones*. Santiago: Cuarto Propio.

4 Señala Sabrovsky (2009) “El giro autorreferencial en el terreno del arte –trátese de artes visuales o de literatura– tiene como trasfondo el desencantamiento moderno del mundo. En virtud de éste, toda atribución de predicados extra-ordinarios –orden, sentido, finalidad– a la realidad en sí se torna ilegítima. De esta manera, la idea de un orden trascendente de las cosas, característica de la cultura de las sociedades tradicionales, deja paso a una “voluntad de orden” cuyo ejercicio carece ya de todo fundamento trascendente. Lo bueno, lo verdadero y lo bello, desprovistos de soporte en el ser, pasan así a ser meros constructos, máscaras de las muy terrenales voluntades de poder que disputan por la hegemonía” (p. 8).

5 Al respecto sugiero revisar nuestro libro *El teatro (se) piensa. Hacia una genealogía de la autorreflexividad en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile* (Insunza et. al, 2025) en el que abordamos el fenómeno de la autorreflexividad y sus modos de aparición en la escena local a partir de las obras *Cuerpo* (2005), *Neva* (2006) y *Cristo* (2008).

Luego, cabe aclarar también que cuando referimos a una potencia autorreflexiva no señalamos exclusivamente la capacidad del teatro de transmitir opiniones sobre los asuntos del mundo, sino más bien aquello que con Barthes (2014) podríamos denominar “pensatividad” del teatro o lo que Badiou (2005) llama “ideas-teatro”. Estas son ideas materiales que, como bien nos enseñó la perspectiva semiótica, se traman a partir de síntesis complejas de signos de diversas naturalezas y que, como nos mostró la perspectiva performativa, implican una situación en la que el aquí y el ahora que comparten quienes producen y quienes reciben y producen la poiesis –actores y espectadores– condicionan permanentemente la estabilidad de esos signos ya efímeros.

Abordaremos, entonces, esta dimensión de la relación entre teatro y filosofía, aquella que nos permite pensar la obra/acontecimiento (siguiendo a Fischer-Lichte, 2014) como una retención de pensamientos que esperan ser pensados, como ideas encarnadas y arrojadas al tiempo y el espacio. De alguna manera, alimentaremos la fantasía de un teatro capaz de pensar, con su historia y capacidad autorreflexiva, incluso más allá o a pesar de quienes lo producen. Esto no implica suponer una agencia autónoma de modo radical, pues es evidente que la densidad de esos pensamientos que esperan ser pensados y la potencia de esas “ideas-teatro” dependen directamente de quienes ejercen un trabajo sobre objetos y cuerpos inscritos material y geopolíticamente. El teatro piensa situado, porque situadas están sus condiciones de producción y situados están quienes seleccionan unos recursos determinados para ejercer sobre ellos unos procedimientos, siguiendo alguna intención de conectar con ese mundo exterior a los contornos que dibuja<sup>6</sup>.

Realizaremos, entonces, tanto para revisar la relación entre teatro y filosofía como para fijar la mirada sobre la posibilidad de un pensamiento teatral, un diálogo. En este sentido, el texto pretende hacer convivir el registro académico con una forma dialógica que es, como veremos, una cuestión paradigmática del recorrido histórico de la relación teatro-filosofía. Queremos rendirle homenaje al diálogo como la forma de la verdad filosófica, pero también traer al frente que esa composición supone un pensamiento que proclama su pertinencia a partir de una distribución dialéctica del sentido desde la propia naturaleza del teatro. Por esta razón, además, hemos cuidado que cada subtítulo de apartado lleve en primer lugar la figura “El teatro”, reivindicando su potencia paradójica y presentándolo como el elemento movilizador de estas reflexiones.

Es preciso señalar que este diálogo lo estableceremos con las ideas que el filósofo y teatrista Alain Badiou ha manifestado en tres publicaciones que serán centrales *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro* (2005), *Rapsodia para el teatro* (2015) y *Elogio del teatro* (2016).

Hemos conservado las normas de escritura a las que este texto adscribe, es decir los criterios de citación no se han modificado en función de la estructura dialógica, sin embargo, el diálogo se establece a partir de la decisión de que solo Badiou ha sido citado textualmente y que, por tanto, se entiende a este como el interlocutor de la primera voz del escrito en todo momento. Este diálogo<sup>7</sup> supone también que esta primera voz autoral se vea contagiada del registro de escritura del interlocutor, aun cuando conserve su agencia y posibilidad de consentir o disentir respecto de las ideas citadas. Por último, cabe aclarar que ninguna cita ha sido modificada para la creación del efecto de diálogo.

6 Para un desarrollo de estas ideas sugiero revisar mi artículo Insunza, I. (2024). Teatro: mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo. *CONCEPT N°28*, 2-17.

7 La relación entre voz del autor y cita radicaliza aquí la habitual dinámica dialógica que supone la escritura académica y, en ese sentido, no se ha hecho más que extremar un registro conversacional presente en potencia en cualquier relación intertextual.

## Diálogo

### 1. El teatro y la filosofía: registros del pensamiento

Quizás, no haya paradoja más productiva para abrir este debate que la que encarna el propio Platón, aquel que, fundando el club histórico de enemigos del teatro, recurrió a los diálogos como modo de la verdad filosófica, pues allí donde solo habla uno no hay más que retórica. Creo que partir de ahí puede contribuir a la caracterización de la relación teatro-filosofía como una cuestión siempre paradójica e irresoluble:

El teatro colmaba la parte de mí en la que el pensamiento toma la forma de una emoción, de un momento álgido, de un tipo de compromiso ante lo que inmediatamente se presta a ser visto y oído. Pero tenía –he tenido siempre– una inquietud de otro orden: que el pensamiento tome la forma de la argumentación irresistible, de la sumisión a un poder lógico y conceptual que no ceda nada sobre la universalidad del tema. (Badiou, 2016, p. 25)

Y de ahí Platón...

Platón tuvo el mismo problema: también él se persuadió de que las matemáticas proponían un modelo inigualable de pensamiento plenamente realizado. Pero también, como gran rival del teatro que era, quería que el pensamiento fuese intensidad del momento, que fuese un recorrido azaroso y no obstante victorioso. Él resolvió su problema escribiendo diálogos filosóficos. (p. 25)

Si vamos, más allá de Platón, a la relación misma, es posible afirmar dos cosas absolutamente opuestas: que el teatro y la filosofía se parecen hasta confundirse y que no son siquiera comparables a partir de sus registros. Quizás otra contradicción productiva sea precisamente esa, que el teatro y la filosofía son tan parecidos como diferenciados, tan aliados como enemigos. Esta cuestión, por supuesto, supone alcances mucho mayores que la paradoja platónica en torno a la idea de diálogo filosófico.

Hay, en suma, entre teatro y filosofía, un aspecto de rivalidad en la conquista de los espíritus. Pero el fondo de la cuestión es otro: los medios utilizados por el teatro y los medios que propone la filosofía son prácticamente opuestos. (p. 45)

Empresas distintas aglutinadas en un mismo horizonte de sentido, confundir para orientar o viceversa. El teatro y la filosofía pretenden hacerle algo al mundo a partir de un ejercicio del pensamiento y de la sensibilidad frente a las cosas que aparecen como figuras de una realidad que es tan necesario constatar como someter a duda o desnaturalización.

Teatro y filosofía contienen la misma cuestión: ¿cómo dirigirse a la gente de manera que pueda pensar su vida de modo diferente a como lo hace habitualmente? El teatro escoge el modo indirecto de la representación y la distancia, mientras que la filosofía escoge el medio directo de la enseñanza, el cara a cara entre un maestro y un auditorio. (p. 46)

Y, sin embargo, hoy más que nunca hay un teatro abocado no solo a la –a veces ingenua– clausura de la representación, sino, también, a relacionarse como maestro ante el auditorio, más allá de la crítica de Rancière (2010) en el emblemático texto sobre la emancipación del espectador, las propias formas frontales, los discursos escénicos ensayísticos, los dispositivos de exposición radical parecen dar cuenta de lo mismo. Es decir, no solo una actitud pedagógica, sino, además, una experimentación formal en permanente deseo de hacer caer el velo que permite y promueve la representación.

¡Por supuesto! Ciertamente no voy a decir que todas esas tentativas sean vanas o nocivas. No voy a unirme al séquito de los que condenan el “no-arte” del siglo XX o se horrorizan ante algunos espectáculos en Aviñón. La experimentación es absolutamente necesaria en el arte, como por otra parte también lo es en política. Por eso meto en el mismo saco tanto a los que se lamentan por un arte difunto y acusan a las experimentaciones contemporáneas como a aquellos que, al igual que los políticos revolucionarios, desembocan en la reacción. (Badiou, 2016, p. 36-37)

Volveremos sobre la relación teatro-política y teatro-“teatro” más adelante, pero no descuidemos, por ahora, las implicancias de la relación de registros y fines del teatro y la filosofía. Si nos remontamos a Grecia, podemos pensar también un problema de escala, el teatro acontece para grandes públicos y la filosofía en pequeños grupos, pero también intentaban diferenciarse en relación con cierto artificio.

En ese momento, la filosofía es, sin duda, también una actividad principalmente oral. Pero se transmite en grupos pequeños de discusión, bajo el impulso de un maestro que trata de ser honesto para evitar en la medida de lo posible los efectos espectaculares. (p. 44)

Efectos que, en principio, podríamos afirmar están a la base de la desconfianza platónica sobre el teatro. Quizás, precisamente aquello teatral que queda fuera de la relación propiamente dialógica –aun cuando, por su puesto, no constituya una cuestión excluyente ni dicotómica– es lo que más inquieta a Platón y eso es lo que se dedicó a puntualizar.

Platón analiza con gran sutilidad las ventajas y los riesgos del teatro. El teatro produce efectos de una fuerza considerable sobre los espectadores: los emociona, los transporta, los hace aplaudir o abuchear, es una vibración viva. Las ideas que el teatro propaga, su sorda propaganda sobre una cierta visión de la existencia son, según Platón, extraordinariamente eficaces: porque tiene esa eficacia, el teatro merece ser vigilado y a menudo condenado. (p. 44)

Eso y la cuestión política –hoy diríamos defensa gremial– lo alejan del teatro, es decir, hay también una desconfianza por aquello que el teatro puede suponer como potencia o ventaja frente a la filosofía. Si, solo como estrategia reflexiva, impulsamos una historización del enfrentamiento ¿podríamos afirmar un triunfo del teatro sobre la filosofía?

Es absolutamente desconcertante que el mayor enemigo del teatro en filosofía sea alguien cuyos diálogos se interpretan en teatro. El desdichado tuvo como destino ser llevado a teatro. Y, sin embargo, ¿qué violencia en su crítica del teatro a lo lago (sic) de todo su gran diálogo de *La República*! (p. 47)

Al punto que hasta la “opinión banal” podría estar más cerca de la “idea verdadera” que el teatro. Lo que no es poco decir.

El teatro es para él una imitación de lo real que, lejos de producir un verdadero conocimiento, nos hunde sentimentalmente en lo semejante y el error. El teatro está más alejado aún de la idea verdadera que la opinión banal, pues añade a estas turbias opiniones el poder de la falsa emoción que produce la interpretación del actor. (p. 47)

Pero... “Pero, a fin de cuentas, esta diatriba es vana, el teatro no deja de triunfar” (p. 47).

Digamos, de todos modos, que no sin dificultades. Platón inaugura los fuegos contra este artificio que supone el efecto, pero también hay una larga tradición filosófica que no solo sospecha del teatro en relación con la verdad, sino que derechamente lo condena<sup>8</sup>. De algún modo podríamos afirmar que, para que el teatro fuera objeto digno de la mirada filosófica, tuvo que acontecer primero la caída de la propia idea de verdad.

Tal vez el ejemplo más singular sea el de Nietzsche. Se esperaría de este feroz antiplatónico una revisión del veredicto en lo tocante al teatro. Pero es todo lo contrario: el odio a la teatralidad está en el corazón de la estética de Nietzsche. (Badiou, 2005, p. 116)

Claro, para él tanto la música como la danza corresponderían con mayor propiedad a la esencia del arte griego. Pero volvamos sobre la posibilidad del teatro de ser digno de la mirada filosófica, teniendo presente, además, que considerar al teatro como acontecimiento –arte en sí– es una cuestión más bien reciente en este panorama que se traza desde Platón hasta el presente.

Notemos por otra parte que, si la filosofía propone numerosas clasificaciones de las bellas artes, es bastante raro que el teatro sea expresamente en ella objeto de meditación, mucho más raro que su posición en la jerarquía sea súpereminente (sic). Tanto para Hegel como para Deleuze, la arquitectura es dominante. La música lo es para Schopenhauer, el poema, para Heidegger, la pintura para Merleau-Ponty. (p. 116)

¿Y el teatro? “El teatro como tal (quiero decir: la representación teatral) es el pariente pobre, cuando no el excluido el desterrado, el grosero personaje de esta asamblea de las Musas” (p. 116).

## 2. El teatro como potencia reflexiva: la idea-teatro

El teatro como pensamiento –deberíamos rápidamente aclarar– no refiere a la incorporación, desarrollo y transmisión de un determinado conjunto de ideas (llamémosles a aquellas “opiniones”), sino a la posibilidad de concebir una potencia reflexiva que aguarda, que se agazapa, que acecha: “Sí, ese arte de hipótesis, de posibilidades, ese temblor del pensamiento ante lo inexplicable, eso es el teatro en su más alto grado” (Badiou, 2016, p. 20).

Diremos, entonces, no solo que el teatro puede ser concebido como pensamiento o que contiene un determinado conjunto de pensamientos entremezclados con opiniones. Diremos derechamente que “el teatro piensa”, ¿cómo podemos comprender esta cuestión?

Contrariamente a la danza, que está bajo la regla única de un cuerpo capaz de intercambiar el aire y la tierra (y ni siquiera la música le es esencial), el teatro es un agenciamiento. El agenciamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación. (Badiou, 2005, p. 137)

Una reunión de componentes...

Esos componentes (un texto, un lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, un público) se reúnen en un acontecimiento, la representación, cuya repetición noche tras noche no impide en modo alguno que sea cada vez del orden acontecimiento –cuando es realmente teatro, arte del teatro– es un acontecimiento del pensamiento. (p. 137)

Y el pensamiento produce ideas...

Esas ideas –es un punto capital– son ideas-teatro. Eso quiere decir que no pueden ser producidas en ningún otro lugar, por ningún otro medio. Y también que ninguno de los componentes tomados aisladamente es apto para producir las ideas-teatro, ni siquiera el texto. (p. 137)

De las *Tesis sobre el teatro* (Badiou, 2005, pp. 137-142) esta sería una cuestión basal. Se plantea luego que estas ideas tienen una potencia particular en la que –señalábamos antes– el teatro se emparenta con la filosofía: la de avanzar hacia una comprensión del mundo, incluso allí donde el teatro como arte parece confundirnos.

Una idea-teatro es primeramente un esclarecimiento. Vitez acostumbraba decir que el teatro tenía por meta esclarecernos sobre nuestra situación, orientarnos en la Historia y en la vida. Escribía que el teatro debía volver legible la inextricable vida. El teatro es un arte de la simplicidad ideal. (p. 138)

Quizás, haya que abrazar esta como otra paradoja fundante de la relación entre filosofía y teatro. La de asumir, al modo de un tercero incluido, que el teatro, deseablemente confuso, orienta y esclarece. Pero, también, ceder ante la paradoja podría implicar una exclusión entre complejidad y simplicidad, ¿cuál sería esa relación?

En matemáticas, simplificar un problema depende muy a menudo del arte intelectual más denso. Y en el teatro, asimismo, separar y simplificar la inextricable vida exige los recursos artísticos más variados y más difíciles. La idea-teatro, como esclarecimiento público de la Historia o de la vida, sólo adviene en la culminación del arte. (p. 138)

Pero ¿dónde está la idea-teatro? No materialmente, sino ¿cómo es posible identificar su emergencia en el acontecimiento? O también, ¿dónde no está?, ¿dónde están sus partes?

La idea-teatro está, en el texto o el poema, *incompleta*. Puesto que está allí retenida en una especie de eternidad. Pero, justamente, mientras está sólo en su forma eterna, la idea-teatro no es *todavía* ella misma. La idea-teatro sólo adviene en el tiempo (breve) de la representación. (p. 138)

Así lo eterno y lo inmediato conviven en el acto de representación, incluso cuando hablemos de una idea que, aguardando en la eternidad, no es ella aún. Esto volvería a la idea-teatro ante todo una idea temporal o una idea de/en el tiempo. Y si hay algo que marca el movimiento entre eternidad e instante es la incerteza del porvenir y la certeza de su acabamiento...

La prueba temporal contiene una parte considerable de azar. El teatro es siempre la complementación de la idea eterna por un azar un poco gobernado. La puesta en escena es a menudo una selección pensada de los azares. Ya sea que esos azares completen en efecto la idea, ya que la disimulen. (p. 139)

Quizás sea el azar, que en última instancia es el tiempo, el factor que determina en una relación de producción artística el propio dispositivo histórico del teatro. Ya Lehmann (2013) advirtió que la crisis del drama es, básicamente, una crisis del tiempo. El azar como indeseable a combatir, el azar como potencia por construir “un poco” gobernada. Pero, también el azar como exaltación del presente compartido, allí donde solo es posible controlar “un poco” un factor de las variables, pues el público...

En el azar hay que contar al público. Porque el público forma parte de lo que completa la idea ¿Quién no sabe que, según sea tal o cual el público, el acto teatral libera o no la idea-teatro, complementándola? Pero si el público forma parte del azar, debe ser él mismo tan azaroso como sea posible. (Badiou, 2005, p. 139)

### 3. El teatro: eso que nadie quiere y lo que se quiere del teatro

El espectador –hoy no debería haber mayor disenso al respecto– es parte del acontecimiento del teatro. Los pensamientos que promueven –o son– las ideas-teatro requieren de esa parte que no solo complementa la representación, sino que la constituye para afirmar su existencia. Esa relación de deseo implica una expectativa que pone al teatro como un objeto que encarna la contradicción (amor-odio), pero también, como en toda relación de deseo una expectativa del otro según mi propia medida. El deseo se trata del otro porque se trata de mí. El teatro –también– piensa: ¿me quieren?, ¿qué quieren de mí?

El teatro siempre ha sido atacado violentamente: durante milenios, el teatro ha estado bajo sospecha, ha sido prohibido por las iglesias, atacado por filósofos destacados como Nietzsche o Platón, considerado por diversas autoridades como susceptible de actividad subversiva o crítica. Se le ha asociado a la mayor parte de las acciones revolucionarias que crearon frecuentemente un teatro durante su existencia. (Badiou, 2016, p. 26)

Y, con todo, el mayor crítico del teatro es el propio teatro, incorporando para sí toda fisura que se le achaque. La historia del teatro es la historia de la resistencia del teatro contra sus enemigos, pero también de la historia del teatro contra sí en una superación dialéctica que no siempre ni necesariamente coincide con una cronología progresiva. Por eso el teatro hace época, porque es manifestación sintomática de sus propias dificultades siempre cambiantes y siempre eternas. Del mismo modo, los argumentos y los intereses de sus retractores se modifican de modo situado.

Del lado de lo que se podría llamar su derecha, nos representamos el teatro de la misma manera que se concibe ampliamente hoy la pintura o la música, es decir, considerándolo como un museo de arte antiguo o como una parte de la sociedad del espectáculo. (p. 27)

Esas dinámicas que repercuten en fenómenos de disputa donde se espera resituar al teatro como lo ya *pasado* o una participación convencionalizada en el *presente* tienden precisamente a neutralizar su potencia de *futuro*.

Esta tendencia derechista para la cual, si el teatro no es la visita respetuosa de un tesoro cultural, debe labrarse un lugar en la industria del entretenimiento, es frecuentemente apoyado por cierto número de políticos que consideran que la función del teatro es ofrecer al público “popular” lo que pide. (p. 28)

Y no solo políticos, también artistas que reproducen los mismos discursos como si se tratase de la sentencia más novedosa o la estrategia más ingeniosa para salvar la distancia entre el teatro y el público. Ignorando por completo las dinámicas del mercado cultural y confundiendo –sin culpa, pero sin intención de salir del equívoco– posibilidad de consumo y manifestación popular.

Por supuesto, debemos hacer todo lo posible para que el mayor número de público posible, y en particular el público procedente de las “clases bajas”, por hablar como en el siglo XIX, acuda a las fiestas del gran y verdadero teatro. (p. 32)

Pero... “Esto no supone en absoluto que se copie o admire los espectáculos de entretenimiento (...) sino que se exponga una figura militante del teatro: partiendo de la idea de que la acción teatral está destinada a todo el mundo” (p. 32-33).

De nuevo Vitez... “Vitez deseaba e intentaba un teatro destinado a todos sin excepción, negando que para este objetivo fuera necesario renunciar a su densidad intelectual y a su sofisticación. Es aquello que llamaba –fórmula notable– ser «elitista para todos»”. (Badiou, 2015, p. 10)

Y, entonces, la izquierda también es una amenaza para el teatro, de diversas maneras...

Del lado izquierdo, o izquierdista, la tesis contemporánea es sobre todo la de considerar que el teatro vivió y que ahora hace falta superarlo desde su propio interior y deconstruirlo, criticar toda forma de representación, tender hacia cierta confusión voluntaria entre todas las artes de lo visual y de lo sonoro, organizar una indistinción entre el teatro y la presencia directa de la vida, hacer del teatro una especie de ceremonia violenta consagrada a la existencia de los cuerpos. (Badiou, 2016, p. 34)

Y si el teatro no debe representar sino presentar, si debe solo mostrar, es inevitable pensar en que lo que subyace allí es nuevamente una pedagogía, digamos paternalista, que cuando hace muestra cómo se debe hacer dado lo ya superado. En ese sentido, sería una dialéctica indeseable de superación del pasado o de estadios anteriores de lo teatral.

De ahí cierta desconfianza respecto al texto, considerado como demasiado abstracto, demasiado convencional. Esto puede conducir en algunas formas de teatro callejero hasta un simple desajuste, casi imperceptible, entre lo que hace el actor (andar por la calle, preguntar el camino, mirar al cielo, etc.) y lo que cualquiera hace. (p. 35)

Un impulso por hacer desaparecer lo propiamente teatral...

Es la idea de un teatro sin teatro, de una presencia de la interpretación a nivel de lo que no es interpretado o no es más que la interpretación social cotidiana. La idea de que el teatro debe abolir la representación y volverse una mostración. Sobre todo nunca una demostración. La crítica no debe nunca volverse, en el espíritu izquierdista, una didáctica. (p. 35)

#### 4. El teatro y la política: literalidad de la metáfora de traducción

A estas alturas del debate, por tanto, no solo podemos afirmar que las relaciones entre teatro y política son diversas y complejas, sino también, que esas relaciones son –hablemos en términos psicoanalíticos– latentes y manifiestas y ambas dimensiones tienden a confundirse en la discusión. Por ejemplo, una superación del pasado o una radicalidad negadora de lo acumulado no puede ser inmediatamente la presentación de figuras que permitan pensar el presente y el futuro...

Es un problema que conocemos perfectamente en política: la negación, doctrinalmente vuelta sobre sí, nunca es por sí misma portadora de la afirmación. La destrucción destruye el viejo mundo, lo cual es necesario, pero sus medios fracasan cuando se trata de construir. (p. 38)

Una dificultad, efectivamente, muy conocida por las izquierdas: su incapacidad de administración del poder respecto de su capacidad para subvertirlo...

En el siglo XX pudimos creer, llevados por el entusiasmo de las primeras revoluciones victoriosas, que la destrucción del viejo mundo se prolongaría por sí misma en el acontecimiento del hombre nuevo, pero hoy sabemos, pagando el precio de terribles experiencias, que no es verdad. No lo es en la historia de la política ni tampoco en la historia de las artes, ni especialmente en la del teatro. (p. 38)

Una de las formas de negación del teatro, al menos de su configuración de expectativa heredada de la modernidad teatral, es la de una relación directa con el público. Pero no solo eso, sobre todo la idea de que esa ruptura permitiría al espectador dos cosas: la participación de una determinada situación de realidad y la capacidad de asumir ese ejercicio como la demostración de que es bastante simple traspasar esa capacidad de acción a la vida.

El método de la participación material en el espectáculo es un procedimiento que se puede practicar, pero que no tiene un monopolio particular que reivindicar. Nada es más desastroso que los esfuerzos laboriosos por forzar una “participación” a gente que no lo desea de ningún modo. (p. 52-53)

Y allí conviven dos cosas: una intención democratizante de la situación teatral, una pretensión de ruptura de la diferencia y una pedagogía solapada que pretende mostrar la vía al modo de una vanguardia.

De hecho, la transformación subjetiva del público depende del éxito propiamente teatral de la representación. Esta compromete todos los ingredientes del teatro (...) y no puede reducirse a una manipulación concertada y formalmente “participativa” del público. Si la representación es fuerte, debe provocar transferencias subjetivas, transformaciones que advienen incluso si el espectador está inmóvil. (p. 53-54)

En esta traducción casi literal del modo de relación del teatro con el público y las dinámicas siempre paradójales de la política parece subyacer al menos la certeza del teatro como lugar de aparición pública que pone en relación unos determinados discursos en el orden del acontecimiento del pensamiento con otro, creando un entremedio que caracteriza a la política. Tomar acuerdo y manifestar desacuerdo, emergencia de antagonismos como fenómeno deseable de una sociedad sana en relación con sus dinámicas democráticas.

Que existen y han existido sociedades con teatro y otras sin teatro es una división del mundo, comprobable, que demuestra ser tan válida como cualquier otra. Y dentro de aquellas que han conocido este extraño lugar público, donde la ficción se consume en acontecimiento repetible, siempre ha habido tanto reticencias, anatemas, excomuniones mayores o menores, como, al mismo tiempo, entusiasmos. (Badiou, 2015, p. 21)

Con todo, el teatro es siempre de una escala menor y sin embargo permite pensar las masas. Un teatro lleno es –incluso el más grande– “poquita” gente. Vivimos intentando develar el misterio de que una sala se llene y otra no o de que una obra se llene allí donde la sala no hubiere demostrado esa capacidad o viceversa. La pregunta por la respuesta del público, por el poder de convocatoria, aún en su pequeña escala, es permanente, pues como sabemos, no hay teatro sin el público, no hay política sin otro...

Podemos evidentemente sostener que el teatro sólo congregará verdaderas multitudes cuanto (sic) haya construido políticamente un real de las multitudes. El teatro es, me permitiré esta palabra cuyo deterioro no tiene remedio, el tipo mismo de la ficción comunista. En su condición de elucidación temporal, podría servir de íntimo analista de lo que la multitud conserva de sentido, y de proyección del conflicto que la constituye. Podría ser, en la atenuación de las luces, el difícil parpadeo de un estado de las cosas públicas, y mejor aún: la controvertible distribución de las cosas públicas y las cosas privadas. (p. 137)

Sí, podría... “Sin embargo, ¿qué hacer mientras tanto?” (p. 137)

## 5. El teatro y la realidad: el problema de la verdad y de los efectos

Forzando la metáfora política podríamos afirmar que el encuentro público supone también una actitud crítica respecto de la capacidad de descentrar el forzoso alineamiento entre experiencia individual y deseo colectivo. Una suspensión de la medida privada individual para permitir el ingreso de una pública y colectiva. El teatro, en ese sentido, participa habitualmente de su propia crítica y la incorpora. Quizás habría que “desear” los ataques de la filosofía...

Cada vez que un filósofo ataca al teatro, no se da cuenta de que en realidad está sosteniendo una forma de teatro contra otra. La querella que interpone al teatro como persona exterior se vuelve necesariamente una querella interior, pues el teatro cuenta con todos los medios para incorporar esta querella: nada interesa más al teatro que discutir de teatro en escena. (Badiou, 2016, p. 48)

Nuevamente aparece, entonces, el problema de la diferencia de registros y no de horizonte, el deseo por la crítica como medio de producción de pensamiento es en el teatro parte de su modo de construir en negatividad. La teatralidad misma es en el acto de representación una tensión deseable entre la infinidad de elementos en suspenso...

En el fondo, teatro y filosofía buscan crear en los sujetos una convicción nueva. Y hay una suerte de inevitable querella que concierne los medios más apropiados para obtener este efecto. No obstante, creo que es necesario avanzar hacia una alianza más que hacia un conflicto. (p. 49)

Avancemos pues...

El teatro es la mayor máquina jamás inventada para absorber las contradicciones: ninguna contradicción llevada al teatro le da miedo. Todas, por el contrario, constituyen para él un alimento nuevo, como lo demuestra el hecho de que se interprete a Platón en escena. (p. 50)

¿Algún consejo para los filósofos entonces? “No ataquen nunca al teatro. Hagan como Sartre, como yo, y también como Rousseau y Platón, a pesar de las apariencias: prefieran escribir su propio teatro a denunciar el de otros” (p. 50)

Una y otra forma teatral, tradición y experimentación, tuvieron durante el siglo XX un eje central en el debate respecto del efecto posible en el espectador: identificación versus distanciamiento. De algún modo, una lectura basada en la predominancia de lo épico en las formas nuevas (aquella que Lehmann critica a partir de una lectura de Szondi y Barthes) daría cuenta de que el traspaso de la forma dramática a la épica se juega principalmente en este efecto. Sin embargo, tal como señala Rancière (2010), tanto Brecht como Artaud –aun en su diferencia– querían subvertir el orden del drama a partir de una descolocación de la distancia.

Se ha polemizado sobre el reemplazo de la identificación por el distanciamiento, se ha criticado la pasividad del espectador, se le ha convocado a escena, se le ha interpelado, se le ha hecho bailar a la fuerza, en fin, se le ha impuesto todo tipo de pruebas para mostrar que no era pasivo. Las demostraciones de este tipo, destinadas a hacer salir al espectador de su pasividad, son en general el colmo de la pasividad, pues el espectador debe obedecer la severa orden de no ser pasivo. (Badiou, 2016, p. 51)

Claro, el problema de querer emancipar al otro. Pareciera habitar ahí una profunda desconfianza al efecto, peyorativamente hablando diríamos a “su espectacularidad” –en el sentido de Debord (2005)– pues si el mundo se reparte a partir de efectos, si las subjetividades se moldean al calor del engaño y la pérdida de lo verdadero, lo real o lo auténtico, no sería tan extraño creer que el teatro participa e incentiva ese derrotero hacia el abismo de la pérdida de sentido: “En lo que concierne a la confusión entre lo imaginario y lo real, el teatro es el medio más eficaz a pesar de que se le reprocha que la perpetúe” (p. 55)

## 6. El teatro como inmanencia y trascendencia de la idea

Volvamos sobre una noción de “idea”. Todo lo recién expuesto pareciera ser precisamente un problema del pensamiento y de la elaboración de ideas sobre el teatro en general, pero también sobre lo que pasa en el interior del acontecimiento, en la relación. También abordamos más arriba la dimensión temporal y la relación entre eternidad e inmediatez...

Se puede llamar “idea” a lo que es a la vez inmanente y trascendente. La idea se presenta como más potente que nosotros mismos y constituye la medida de lo que la humanidad es capaz: en ese sentido, es trascendente, pero precisamente no existe más que cuando es representada y activada o encarnada en un cuerpo: en ese sentido, también es inmanente. (p. 78)

En un sentido crítico, el concepto “idea” –quizás no del mismo modo en que aquí se propone, pero en sintonía con algunos rasgos– puede permitir el ordenamiento de una discusión sobre el contenido en el arte una vez acaecidas las vanguardias. El exceso y falta de ideas o si su constitución depende o no de modo exclusivo de la materialidad de la obra es un debate central en torno al arte contemporáneo. De algún modo también permite leer la repartición arte/entretenimiento, al menos del modo en que apareció antes. ¿Qué es lo que hace el teatro con la idea o cómo se relaciona con ella, con el concepto, de modo específico?

Porque el teatro está entre el cine y la danza, negocia con ambos, es la más completa de las artes. Mallarmé es un poeta y está convencido de que solo la poesía puede crear una ceremonia moderna. Sin embargo, dice que el teatro es un “arte superior”, y sabemos que su famoso “libro” estaba de hecho destinado a una suerte de teatro cívico. (p. 83)

Sin embargo, sabemos a estas alturas del peligro de repartir valor de acuerdo con esencias, muchas veces aquellas afirmaciones sobre un “arte superior” no soportan el mínimo ejercicio de deconstrucción... “Mallarmé, hablando de superioridad, quiere decir solamente que el teatro es el arte más completo porque trata la inmanencia y la trascendencia *en lo inmediato*. El teatro se da bajo la forma de un acontecimiento: tiene lugar, ocurre” (p. 83).

Y esta relación entre inmanencia y trascendencia podría comportar precisamente la potencia orientadora, allí donde la pura inmanencia parece ser el rasgo triunfante de nuestra época. ¿Cuál sería la forma particular de esa desorientación?

En mi opinión estamos en un tiempo particularmente confuso. El primer aspecto de esta confusión es puramente negativo: es el sentimiento de que la idea en general está ausente, que falta. Es un poco así como ha sido interpretado el tema de la muerte de Dios. (p. 83)

Pero, el problema podría no ser tanto el nihilismo como el conformismo...

Esta confusión contemporánea es la de un nihilismo profundo que no solo declara que las ideas han desaparecido, sino que añade que nos podemos acomodar a esta ausencia viviendo en un puro inmediato que no plantea de ningún modo el problema de una reconciliación entre inmanencia y trascendencia. (p. 84)

Cabría preguntarse, entonces, por la forma particular, no solo de la confusión, sino también de la idea al interior de ese panorama... “La segunda forma de confusión consiste en tomar como idea lo que no es más que la proyección de figuras de interés, de vivir nuestros intereses (nuestros apetitos, nuestras satisfacciones...) como si fueran ideas” (p. 84-85).

Allí radicaría entonces el problema de considerar al teatro actual como pura superación de una tradición. Un teatro que coincide con su época en la que solo es posible “mostrar” o certificar un presente sin interés por la trascendencia o, incluso peor, por la idea.

Una de las misiones fundamentales del teatro en un periodo de confusión es, en primer lugar, mostrar la confusión *como confusión*. Quiero decir con esto que el teatro estiliza y amplifica, hasta producir la evidencia. El teatro hace aparecer en escena la alienación de quien no ve que es la ley del mundo mismo la que confunde y no la mala suerte o la incapacidad personal. (p. 85)

Entonces el teatro piensa *en y a través* de la inmanencia, proponiendo un pensamiento que aparece como particular en la medida en que es irreductible tanto a su trascendencia como a su inmanencia. Sería algo así como una perspectiva filosofante del arte que propone una nueva relación...

El teatro no tiene la verdad fuera de sí mismo, ni debe contentarse con una *catarsis* de las pasiones o de las pulsiones, ni es el absoluto que descendió en la finitud escénica. El teatro produce en sí mismo y por sí mismo un efecto de verdad singular, irreductible. Hay una verdad-teatro que no se da en ningún lugar que no sea el escenario. (Badiou, 2005, p. 121)

## 7. El teatro y el “teatro”

Entre los peligros de una repartición de valor de acuerdo con esencias, contamos como primero en la lista el de no ponderar los alcances particulares de cada producción artística. Así, por ejemplo, un profesor de matemáticas puede ser mayor foco de estimulación crítica que uno de filosofía o una serie de televisión puede resultar más orientadora que una obra de teatro. Digámoslo así, no todo teatro es capaz de amarrar inmanencia y trascendencia y levantar ideas que aporten en la comprensión del mundo.

(...) casi siempre adivino en los primeros instantes de la representación si pertenece a lo que para mí es el verdadero teatro o si, por el contrario, responde a lo que en mi ensayo *Rapsodia para el teatro* llamo el “teatro”, entre comillas, es decir, o bien algo que depende del entrenamiento (...) o bien un fracaso pretencioso, una impostura, o incluso la ejecución, sin ninguna idea nueva, y como copia de una tradición muerta, de cualquier clásico. (Badiou, 2016, p. 99-100)

### Un espectador difícil...

En el fondo, el tipo de espectador que soy se ve convocado muy rápidamente a decidir si una representación concreta es teatro o “teatro”, si quedarse o marcharse. Si me quedo, si soy convocado por el verdadero teatro, soy el más energético y convencido de los espectadores. (p. 100)

En nuestra época, producto de varios fenómenos que hemos abordado aquí, el trabajo actoral queda en ocasiones relegado a un nivel secundario o simplemente descuidado producto de la predominancia de efectos tecnológicos o de lo que hemos tendido a denominar “desjerarquización del texto”. Sin embargo, la relación entre inmanencia y trascendencia parecería jugarse centralmente en la encarnación inmediata, allí donde el cuerpo como representante de la vida certifica esa inmediatez.

Por eso puede haber un gran teatro sobre tres tablas mal iluminadas, con actores vestidos como usted y como yo, y delante de una sábana clavada en la pared de fondo. Lo que de por sí prueba que la interpretación es un pensamiento que se podría denominar material, un pensamiento que se hace visible por el único vínculo entre voz y cuerpo. (p. 101)

Considerando la contundente separación establecida entre teatro y “teatro” cabría darle un espacio mayor a la distinción ¿qué es eso que permite en la génesis de una representación, en esos “primeros instantes” distinguir? “Lo defino en *Rapsodia para el teatro*. Permítame citarme a mí mismo: «el mal teatro es el teatro que desciende de la misa: roles establecidos y substanciales, diferencias naturales, repeticiones, acontecimientos falseados (...)» (p. 105).

¿Representa este teatro una amenaza para el teatro verdadero? “el mal teatro es indestructible. Pero también es verdad que ninguno de los triunfos del mal teatro puede acabar con el verdadero teatro” (p. 106).

## 8. El teatro como relación inmanentista y sus dificultades

El teatro, entendido del modo en que se ha desplegado hasta aquí, supone una relación con el texto que de algún modo exalta a la escritura dramática como un teatro incompleto, pero al mismo tiempo una relación de dependencia de aquella escritura en cuanto relación con la eternidad... “El teatro es un *acabamiento*. El texto de teatro, o si se quiere el poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación” (Badiou, 2005, p. 122).

¿Por eso la relación entre eternidad e instante supone un texto?

El teatro hace que se encuentren la eternidad y el instante en *un tiempo artificial*. Digamos esto: Hamlet, tal como está latente en el texto de Shakespeare, es una figura eterna. En el teatro, existe sólo en el instante. Pero esos instantes de actuación componen una suerte de encuentro con la figura eterna. Y esta composición es el tiempo propio del teatro. (p. 122)

Esa organización temporal supondría un artificio que desata el azar, gobierna con dificultades las consecuencias de este y organiza un tiempo en la medida que lo funda en cada representación y a lo largo de ella... “El teatro organiza, por su montaje temporal, una destinación colectiva de la Idea. Es una actividad esencialmente (y no accidentalmente) pública, algo que –notémoslo– el texto de una obra no es en modo alguno por sí mismo” (p. 122).

¿Esa organización temporal es también un elemento central en la orientación con la que el teatro combate la confusión de la época? “El teatro indica dónde nos situamos en el tiempo histórico, pero lo hace en una suerte de amplificación legible que le es propia. Clarifica nuestra situación” (p. 123).

Y si volvemos sobre la relación entre teatro y filosofía –en el sentido del interés por la verdad–, el teatro, en cuanto participa del mundo a partir de esa inmanencia, comporta su propia verdad.

Tal es la singularidad de la verdad-teatro, comprendida de manera puramente inmanente, allí, sobre el escenario, y en ningún otro lugar: un acontecimiento experimental cuasipolítico que amplifica nuestra situación en la historia.

Entonces, si se sostiene esto, se puede volver a la relación del teatro con la verdad, y por lo tanto a la filosofía. (p. 123).

Con todo, pareciera que esta relación teatro-verdad o teatro-filosofía acumula tensiones históricas desde el origen disciplinar de ambos componentes de la relación y que sus vínculos pueden ser pensados como ambivalentes o paradójales constitutivamente...

Todo significa negativamente que el teatro, en la singularidad de una noche, opera *en verdad*. La filosofía puede entonces instruirse con él de lo que es una ruptura precaria, experimental, efímera, con el régimen de la opinión. De lo que es un instante escénico de eternidad. (p. 125).

“Puede instruirse” de su aparición y desaparición... “Digamos que, filosóficamente aprehendido, el teatro es la vida que desaparece de una contemporaneidad colectiva de las verdades. Lo plural de la actuación, su composición compleja, figuran en ese contemporáneo heteróclito” (p. 125).

Proponemos para cerrar una revisión de las dificultades que, ante estas definiciones, enfrenta el teatro y un vínculo renovado entre teatro y filosofía: “La primera dificultad es que nuestro tiempo exalta la opinión, la sondea, la acaricia: tiene ese culto. Nuestro tiempo tiene como valor supremo, no las verdades, sino la «libertad de opinión»” (p. 126).

La opinión como consagración de un pensamiento instantáneo y permanentemente actualizado deriva con evidente lógica en la segunda dificultad: “que a nuestro tiempo le importa muy poco la eternidad. Está del lado del cálculo y del instante” (Badiou, 2005, p. 126). Y este estado de cosas requiere una actitud de confrontación que releve la trascendencia, pero “nuestro tiempo tiene poco coraje, es un tiempo de miedo y de refugio” (p. 126). Luego, el momento eterno del teatro, situado sobre la aparición de un texto ha ido quedando relegado por el instante, por la pura inmanencia inocua:

La cuarta dificultad es que nuestro tiempo es poco propicio para la escritura de textos de teatro. Un texto de teatro, como dije, es abierto, virtual. Debe soportar una infinidad de interpretaciones, exponer la eternidad de sus figuras a innumerables instantes, a composiciones temporales muy diversas. (p. 127)

¿Cómo habría que leer esas dificultades? “Nuestras dificultades son también, como lo es todo real, la clave de nuestros deseos posibles” (p. 128).

Y, a propósito de deseos, ¿qué teatro nos queda por desear?

(...) un teatro completo, que despliegue en la interpretación, en la claridad frágil de la escena, una propuesta sobre el sentido de la existencia, individual y colectiva, en el mundo contemporáneo. El teatro debe orientarnos a través de los medios de adhesión imaginaria que suscita y su incomparable fuerza cuando se trata de esclarecer nudos oscuros, trampas secretas en las que no cesamos de confundirnos y de perder tiempo, de perder el tiempo mismo. (Badiou, 2016, p. 108)

Esa fragilidad intensa como cualquier falta o duelo nos pone de frente al instante para certificar su huida, el teatro como la vida es una fuga de tiempo que nos habita en la expectación, pero sobre todo en aquello que va después de la intensidad vital, esa pequeña muerte que se experimenta una vez hemos abandonado la sala...

(...) cuando el sentimiento de una amarga dispersión nos gana, en la acera, mientras buscamos en las palabras con qué retener un instante lo que fue una fiesta del pensamiento, una ordalía de la convicción, y que de pronto está amenazado de no ser más que un conjunto discordante, lagunar, de cuerpos pintados y de voces excesivas. (Badiou, 2005, p. 143).

## Epílogo

Este recorrido en forma de diálogo con Alain Badiou nos permite afirmar provisoriamente que la relación entre teatro y filosofía, lejos de resolverse en un esquema dicotómico rígido, constituye un espacio de tensión reflexiva. Desde Platón hasta la actualidad, ambas prácticas del pensamiento –en su diferencia de registro– se han observado mutuamente con desconfianza, pero también con fascinación, reconociéndose como modos heterogéneos de interpelar la verdad, la experiencia y la vida colectiva en el sentido de lo público. Podemos afirmar con seguridad que se trata de dos prácticas de lo público.

El concepto de *idea-teatro* resulta central para comprender el lugar específico que ocupa el teatro en esta relación: una forma de pensamiento encarnado que solo adviene en el acontecimiento efímero de la representación y que, sin embargo, orienta y esclarece la existencia estableciendo relaciones con lo eterno. Esta noción revela que el teatro no es únicamente un arte de la emoción, una mera forma de entretenimiento o el repositorio de objetos de interés cultural en el pasado, sino un espacio de pensamiento capaz de producir verdades singulares que ninguna otra disciplina puede –en principio– generar.

Por otro lado, se constata que el teatro comparte con la filosofía una vocación crítica frente al presente y frente a la historia. Su potencia radica en mostrar las confusiones de la época y en amplificar, mediante el artificio de la escena, las tensiones sociales, políticas y existenciales que configuran lo común. En este sentido, el teatro se erige como un “analista público” de su época, un lugar donde se confrontan las contradicciones sin anularlas, produciendo orientación en medio de la incertidumbre, a partir de la amplificación que provoca mostrar la confusión como confusión.

No obstante, el teatro –y la posibilidad de un renovado vínculo con la filosofía– enfrenta dificultades significativas: la supremacía de la opinión sobre la verdad, el predominio de la inmediatez sobre la eternidad, la falta de coraje, la carencia de circunstancias epocales que propicien la escritura de textos de teatro y las tensiones derivadas de su propia condición inmanentista. Sin embargo, tales obstáculos no deben ser comprendidos únicamente como limitaciones, sino también como fugas de deseo y posibilidades de reinención que nos permiten imaginar el teatro que deseamos.

En definitiva, el diálogo con Badiou releva que el teatro piensa y que lo hace de manera situada, en el encuentro irreductible entre cuerpos, voces, signos y públicos. Esa capacidad de pensar desde la representación, de poner en acto la paradoja entre inmanencia y trascendencia, convierte al teatro en un aliado indispensable de la filosofía. Ambas disciplinas, en su diferencia y cercanía, continúan interrogando el mundo y proponiendo nuevas formas de habitarlo.

## Referencias bibliográficas

Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.

Badiou, A. (2015). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Badiou, A. (2016). *Elogio del teatro*. Madrid: Continta Me Tienes.

Barthes, R. (2014). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.

Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-textos.

Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Sabrovsky, E. (2009). "Jorge Luis Borges: Autorreflexividad, transvaloración y juicio estético".  
*Hispanamérica* N°112, 3-18