

Núcleo de Filosofía y Teatro (NFT): Cuatro bases provisorias para una relación entre filosofía y teatro

**Iván Insunza Fernández, Fabiana Dinamarca Fernández,
Simón Cuadros Infante, Dante Parra Giacomozi.**
**Universidad de Chile y Universidad Mayor
Chile**

Ponencia presentada en el XIII Encuentro Teatral en Valparaíso Teatralidades críticas: imaginarios, territorios, escritura y performatividades, 27 y 28 de noviembre 2024, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso-Chile.

Una introducción

Junto con saludar esta instancia¹ y agradecer el espacio, propongo en mi intervención introducir el trabajo del núcleo y de esta mesa que ahora toma forma de artículo, abordando la relación teatro-pensamiento.

El Núcleo de Filosofía y Teatro ha sido creado en el marco de mi proyecto de investigación Fondecyt Postdoctorado 2024 *Recursos transmediales, procedimientos performativos y estrategias autorreflexivas en la poética de Manuela Infante. Diálogos entre filosofía y teatro* con inscripción institucional en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Más allá del corpus específico de la investigación posdoctoral, el objetivo del núcleo es la lectura, reflexión, discusión y producción teórica en torno a la relación filosofía y teatro y en la actualidad está dedicado específicamente a la investigación "Hacia una genealogía de la autorreflexividad en el teatro contemporáneo de Santiago de Chile", la cual considera una publicación en formato libro para el 2025. Además, dicha investigación estuvo orientada a la producción permanente durante el 2024 de artículos y ponencias que dieran cuenta de los avances de investigación. En este proyecto el núcleo trabaja en conjunto, además de quienes integran esta mesa, con la artista e investigadora Catalina Osorio.

¹ El presente texto es la compilación de las ponencias presentadas en el "XIII Encuentro Teatral en Valparaíso: Teatralidades críticas: imaginarios, territorios, escritura y performatividades" por el Núcleo de Filosofía y Teatro, en noviembre del 2024.

El núcleo se propone como un espacio determinado por los afectos y la coincidencia de intereses teóricos que se abordan desde una mirada interdisciplinar haciendo dialogar la investigación teatral con la filosofía, la estética, la historia, las ciencias sociales en general y los estudios culturales. La suma de lecturas y discusión apunta a una comprensión del fenómeno del teatro posdictadura en Santiago de Chile en una relación estrecha entre escenarios sociales, procedimientos formales y tramas discursivas.

El presente texto, por su lado, se propone abordar cuatro derivas temáticas de la relación entre filosofía y teatro; pensamiento, historia, realidad y comunidad, desarrollando así las bases provisorias para un pensamiento desde la teoría teatral, según se concibe al interior del núcleo.

En la primera parte se abordará la relación general entre el teatro y el pensamiento, ingresando en nociones como autorreflexividad y pensatividad. El denominado giro autorreflexivo de las artes ha tenido consecuencias específicas al interior de la historia y desarrollo del teatro moderno y contemporáneo, con fuerte énfasis en lo que hoy podemos llamar con propiedad teatro posmoderno (Toro, A. d., 2004) o posdramático (Lehmann). En este contexto la idea de reflexividad como potencia y la autorreflexividad toman lugar central.

Luego, la segunda parte abordará la relación general entre teatro e historia, bajo dos perspectivas que representan dos formas de trabajar sobre dicha relación: por un lado, el problema de comprender el teatro-desde-la-historia y, por el otro, comprender la historia-desde-el-teatro. Ingresando en problemas históricos, políticos, culturales y artísticos en el siglo XX para pensar ciertos paradigmas que marcaron el arte de la época en general y el teatro en particular, para el posterior desarrollo del teatro contemporáneo. La crisis del proyecto ilustrado moderno y su ímpetu historicista. La crítica a la noción misma de historia, el quiebre que significaron las experiencias del horror en el “entre” y posguerra en la crisis de la representación. Consolidación del giro autorreflexivo en las artes y el teatro. El giro performativo en las artes y la posibilidad de pensar la misma dimensión performativa del relato histórico y su construcción. El fin de la historia en las postrimerías del siglo XX y la potencia de pensar la historia-desde-el-teatro para disputar aquel telón que ha cubierto los horizontes de posibilidades.

La tercera parte abordará la relación general entre el teatro y la realidad, ingresando en las discusiones sobre *Lo real*, la realidad como elemento desestabilizador del drama y

nuevos lenguajes escénicos. Los modos de relación del teatro con la realidad ordenan los recursos, procedimientos y estrategias (Insunza, 2024b) con que cada momento histórico ha marcado este desarrollo. Del mismo modo, el devenir del teatro en el último siglo ha hecho variar la función que la realidad juega en el ejercicio de representación (Sánchez, 2013) haciendo colapsar la estructura binaria ficción-realidad con que operaba el drama y permitiendo el ingreso de nuevas relaciones con lo privado y lo político (incluso, las identidades).

Para finalizar, se abordará la relación general entre el teatro y la comunidad, ingresando en aspectos de la discusión sobre el vínculo territorial, los análisis situados y el lugar del espectador. La pregunta por la comunidad es un imperativo epocal, las preguntas por *quién puede hacer* o *quién hace arte* y *para quién* parecen marcar la agenda de un campo cultural (Bourdieu) en el que las disputas y posiciones son heterogéneas. Cabe preguntarse entonces si hay la posibilidad de una comunidad en torno al teatro y qué la conforma; la *communitas* (Turner) del acontecimiento; el trabajo colaborativo de los procesos creativos con y sin implicación territorial; el compromiso con las causas, etc. Todas estas cuestiones suponen la necesidad de pensar qué implican los análisis situados y cuál es la idea que se construye en relación con la expectación.

Parte uno / Teatro y pensamiento: autorreflexividad, dialéctica y pensatividad

En mi afán por hacer dialogar la filosofía y el teatro ha sido central la categoría “teatro contemporáneo”, comprendiendo que esta construcción implica una doble pregunta: por el teatro y lo que puede significar situadamente en términos de época y territorio y “lo contemporáneo” cuestión que cuenta con larga discusión desde la historiografía, la filosofía y la teoría del arte en general, más no en el ámbito del teatro.

La pregunta por esta categoría surge a partir de mi tesis doctoral *Emergencia documental. Teatro en la postransición* y ha tenido dos bajadas en formato libro: *Escenas Políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* que publicamos con mi colega y amigo Mauricio Barría a través de Ediciones Oxímoron en 2023 y *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos-Ponencias-Colaboraciones* a través de Editorial Cuarto Propio este año [2024]. También he dedicado buena cantidad de ponencias y artículos al asunto, el más reciente *Teatro: mirada, distancia y conciencia. Hacia un*

modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo. Revista Concept N°28, Bucarest, Rumanía.

Otra deriva dice relación con la autorreflexividad, toda vez que he encontrado en el centro de las discusiones sobre lo contemporáneo en el arte la convicción de que el denominado giro autorreflexivo permite pensar buena parte del desarrollo del teatro en el siglo XX y XXI, sus recursos, procedimientos y estrategias y un modo específico de comprensión de la categoría teatro en la actualidad.

Así, la muerte de Dios es la figura que nos ha permitido pensar la crisis del arte en cuanto caída de los ideales de verdad y belleza y un arte que gira hacia sí, en cuanto habla de sí, se piensa a sí y se prueba así su posibilidad de ser en cada obra. En el caso particular del teatro, la autorreflexividad nos ha permitido pensar los diversos modos de la metateatralidad, las operaciones de autotematización y las formas que toma la autorreferencialidad formal desde Brecht en adelante.

De algún modo todas estas cuestiones son inseparables de una discusión sobre la dimensión teatral específica de la ya hiper-expandida noción de teatralidad. Realidad y artificio, como capas que el teatro pone en relación bajo las variables tiempo-espacio-cuerpo en lo que Andrés Grumann denomina la “situación teatro”, son, finalmente, para la expectación una síntesis que afirma y niega, identifica y des-identifica, algo que es y no es. Aquella dialéctica que la semiótica de los noventa descubrió como una potencia de los signos teatrales (Ubersfeld) y que las teorías sobre la performatividad han sabido poner en valor en cuanto acto (Fischer-Lichte).

Proponemos, entonces, que la autorreflexividad en el teatro opera desde la propia condición de representación que le impone la teatralidad, es decir: “el gesto de autodevelarse lo podríamos imaginar “consustancial” a él [el teatro]” (Barría, 118). En esa dialéctica el teatro puede ser entendido no solo como un aparato que genera pensamiento en el público, sino que, de algún modo él mismo piensa o comporta pensamientos que esperan ser pensados. La obra “se sabe obra” y esa conciencia sobre sí le obliga a pensarse en distintas dimensiones que tejen la función performativa y referencial: “nunca es tan sólo ficción, representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre, performance material, acontecimiento real, presentación autorreflexiva” (de Marinis, 20). Cito a Frugoni:

al final de su análisis de Sarrasine, [Barthes] denomina pensatividad a un rasgo característico de ciertos textos: el “texto pensativo” es aquel que “parece reservar un último sentido, que no expresa”. De la misma forma que un rostro pensativo -dice Barthes- nos hace ver que su cabeza está “llena de pensamientos”, de lenguaje retenido. Esto es, un resto indefinible, un excedente de sentido que el texto “da a entender” pero nunca expresa. Una promesa de revelación que nunca se produce. (2)

Esa reserva del sentido o inaccesible discernibilidad total que la teatralidad comporta, permitiría hablar de una autorreflexividad que está allí aun cuando no pueda advertirse su presencia en relación con una operación específica que la disponga como pensamiento al espectador. Es posible hablar de una obra como contendedor de un pensamiento o conciencia en su calidad de retenido, casi histórico, aquello que se da al entendimiento, pero no acontece necesariamente como expresión de una idea. En ese sentido, proponemos que el teatro piensa, pero no solo cuando lo hace en conjunto o diálogo con el espectador, sino que lo hace de forma previa o, incluso, de modo inaccesible. Es decir, el teatro piensa, pero para esto debe primero pensarse a sí y en esta dimensión de pensamientos para consigo cultiva su propia pensatividad. Ahora bien, esto implica que aquello está lleno de pensamientos, pero “no quiere decir que los piense” (Rancière, 105). Para Rancière, en su crítica a Barthes, esto implicaría una ambivalencia entre pasividad y actividad que es posible emparentar con el doble movimiento de una imagen entre su carácter común como doble de otra cosa (representación) y como operación artística (105-107). La teatralidad, como la proponemos comprender aquí, supone esta misma contradicción, allí radica su pensatividad y desde allí se desprende su potencia autorreflexiva.

Que el teatro piensa es la afirmación central e inicial de las tesis sobre el teatro de Alain Badiou. Propone que “el teatro es un agenciamiento” y sigue: “El agenciamiento de componentes materiales e ideales extremadamente dispares, cuya única existencia es la representación” (2005, 137). En general estas tesis están alineadas con el estado de la cuestión al interior de los estudios teatrales en cuanto para Badiou el teatro es, aun en la repetición, un acontecimiento. Lo que interesa aquí es que se trataría de “un acontecimiento del pensamiento” en cuanto produce ideas y ellas son “*ideas-teatro*”. Estas no son concebibles a partir

de ninguno de sus componentes por separado, ni siquiera el texto pues “no preexiste a su advenimiento”. Esto implicaría que el teatro sucede separando y simplificando “la inextricable vida” y, precisamente por esta razón, es sumamente difícil y complejo: “el teatro piensa (...) en el espacio abierto entre la vida y la muerte, el nudo del deseo y de la política” (138).

Este advenimiento paradojal entre simplicidad y complejidad implica una exigencia que el propio teatro debe enfrentar en cuanto producción a la hora de articular sus materiales en el tiempo, pero también una exigencia de pensamiento que se traslada directamente al espectador, por eso al terminar la función y abandonar el teatro “no sale de allí cautivado sino aturdido, cansado (pensar cansa), ensimismado” (142). Sentencia Badiou respecto de la experiencia del espectador: “No encontró, ni siquiera en la risa más enorme, con qué satisfacerse. Encontró ideas de las que él no sospechaba la existencia”. El acontecimiento cansa al teatro todo, pues allí en la “situación teatro” lo que ha sucedido es un acto intenso de pensamiento.

Entonces, si el teatro es el lugar de mayor exaltación de la teatralidad y, por tanto, de exaltación del pensamiento, existen recursos, procedimientos y estrategias que la sobrexaltan o evidencian –sin llegar a estabilizarla– al interior de la obra. A estos modos le llamamos, como ya adelantaba: metateatralidad, autotematización y autorreferencialidad formal. Modos de la autorreflexividad –consecuencia de su pensatividad, de su acontecer del pensamiento–, es decir, vestigios o indicios de su potencia reflexiva, pero no la manifestación total de su potencia de pensamientos entendidos como opiniones, pues “deseamos” un teatro que se resista a las opiniones seriales, a la habladuría, al sentido común que se reproduce mecánicamente. En oposición a aquello afirmamos: el teatro piensa.

Parte dos / Teatro e Historia: el uno desde el otro y viceversa

“Que otros, por favor, vivan de la retórica
nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia.
Pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago.
Algún día se sabrá, que hicimos nuestro oficio el más oscuro de todos
o que intentamos hacerlo.
Algunos ejemplares de nuestra especie
reducidos a unas cuantas señales
de lo que fue la vida en estos tiempos
darán que hablar en un lenguaje todavía inmanejable”.

(Lihn). Fragmento de “Mester de juglaría”

Para pensar la relación teatro e historia, habría que constatar que existen, evidentemente, varias formas de nombrar aquella relación y sus combinaciones según el objeto que se busca abordar. Me gustaría, en este caso, nombrar al menos dos de manera abarcadora, para delimitar los caminos de la presente reflexión. Dos expresiones de un problema que, si bien se encuentran íntimamente relacionadas e imbricadas en muchos casos, tienen sus rendimientos particulares a la hora de posicionar y comprender, tras el giro autorreflexivo de las artes, la idea de un “teatro que piensa”.

Por un lado, podemos pensar dicha relación desde la idea de comprender el *teatro-desde-la-historia*. Este sería la instancia predilecta para, por ejemplo, hablar de una “historia del teatro”: ahí donde el objeto teatro se presenta como un fenómeno más al que se le puede aplicar un método de comprensión contextual de sucesos y acontecimientos, y sus resultados, que vendrían a enmarcar los caminos que una práctica (entre otras dimensiones de la vida) ha tomado debido a los embates de la historia, en tanto escritura “objetivada” respecto de experiencias intersubjetivas de ciertos acontecimientos, postulados, entonces, como “relevantes” (transformándose así, luego de su reproducción y objetivación, en “acontecimientos históricos”, siguiendo a Rüdiger Bubner, 95). Luego, una forma de comprender, en perspectiva, cómo cierto teatro llegó a cierta forma de su quehacer y el lugar que, posteriormente, ocuparía en la historia de su campo.

Por el otro, podríamos, a la inversa, pensar dicha relación desde la idea de comprender la *historia-desde-el-teatro*. Es decir, en la medida en que el teatro se presenta como un lugar propicio (si no ideal, dependiendo de cada caso) para tramar y trabajar sobre experiencias históricas de las comunidades y las relaciones que con dichas experiencias se juega, tanto desde lugares “pedagógicos”, hasta disputas del relato histórico y las formas en que este se articula. En dicho caso, esta relación (de la *historia desde el teatro*) podríamos proyectarla a aquello que, bajo cierto paradigma historicista (nótese la paradoja), hemos comúnmente denominado “los orígenes del teatro” en la antigua Grecia. Desde el lugar y función del mito en las tragedias clásicas, pasando por las representaciones litúrgicas del medioevo, el desarrollo del drama histórico entre los siglos XVI y XVIII, el teatro político de Piscator y el

teatro épico de Brecht en el siglo XX (como ejemplos paradigmáticos, pudiendo sumar la vuelta sobre las tragedias del teatro clásico), hasta las disputas del relato histórico a través de *aparatos epistemológicos performativos* (Barría e Insunza) en el teatro contemporáneo (en su diversidad de expresiones: teatro documental, autobiográfico, ejercicios de memoria, etc.). La historia, tanto como acontecimiento que, como relato inacabado, se ha relacionado constantemente al desarrollo del teatro y el arte, lo que ha marcado no solo un campo en particular, sino, en parte, la cultura occidental y su estadio contemporáneo en general.

Proponemos, entonces, partir por *comprender el teatro desde la historia*, para dar contexto a lo que ha propiciado cierto estadio del teatro contemporáneo y, con ello, poder tramar, panorámicamente, la forma en que, giro autorreflexivo mediante, un “teatro que piensa” *comprende la historia desde el teatro*. En este sentido, me enfocaré en aquellos acontecimientos que, podríamos decir, constituyeron ciertos quiebres e instalaciones de paradigmas que propiciaron el desarrollo de lo que, siguiendo a Insunza (2024b), denominaremos “teatro contemporáneo”. Esto, para luego comprender el lugar que la historia juega en este y sus propios rendimientos para con la historia.

Ya hemos presentado como antecedente crucial para los problemas que nos proponemos abordar, uno de los más grandes cambios de paradigma en la historia occidental moderna: la muerte de Dios. Habría que sumarle (y, en parte, debido a ello) una suerte de agudización del proyecto ilustrado y lo que Bubner establece, a la vez que, como uno de sus estandartes, una de sus más complejas *paradojas*, a decir: el ímpetu teleológico de aquella “conciencia histórica” ilustrada que se enfrentará, luego, a la impotencia de su realización bajo el supuesto del progreso (ya entraremos en Benjamin). En cierta medida, la misma muerte de Dios es expresión de aquel ímpetu del proyecto Ilustrado. Lo que, es más, toda vez que la ruptura del *telos* “Dios” implica una exacerbación de la conciencia, dicha exacerbación comporta, en su interior, una demanda por la historia y su devenir, puesta, ahora sin intervención ni mediación, sobre los hombros de la humanidad.

Con toda la fuerza (y posterior impotencia) de este paradigma en ciernes, las postimerías del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX estarían marcadas por un sinfín de acontecimientos que marcarán la hoja de ruta de la cultura occidental y, con ello, de las artes y el teatro contemporáneo. El creciente y acelerado desarrollo técnico industrial, invención del gramófono y el cinematógrafo, desarrollo de las cadenas de producción y la industria

automotriz, primer vuelo de un avión a motor, aparición de la física cuántica, teoría de la relatividad especial y general, desarrollo del psicoanálisis, primera guerra mundial, revolución rusa, surgimiento del fascismo, invención de la televisión, descubrimiento de la penicilina, etc. (y solo estamos hablando hasta la década del 20). Estos y otros diversos hitos y acontecimientos representan lo que sería –siguiendo los pasos de Berman– el siglo “insignia” de la vorágine moderna, a la vez que en el que se consagra el fracaso de su proyecto. Un siglo tremadamente convulso que acarrea grandes repercusiones hasta el día de hoy.

Las artes en general y el teatro en particular no se quedarían atrás. Sería en este contexto de vorágine en el que surgirían las famosas vanguardias en el arte de principios del siglo pasado: surrealismo, fauvismo, dadaísmo, suprematismo, futurismo y una extensa lista de otros “ismos” que requerirían un texto en sí mismo tan solo para enumerarlos y caracterizarlos brevemente. Todos estos movimientos de vanguardia en el arte, al igual que los “propios” del teatro, estarían abrazados y relacionados, justamente, a varias de las cuestiones técnicas, culturales, sociales y políticas que hemos mencionado de la época.

En el caso del teatro, si retrocedemos un poco, podemos hablar de una “breve historia del drama moderno”, en tanto surgimiento de la figura del director y el diseñador teatral (desplazando o, al menos, complejizando la perspectiva de autoría desde el texto a la puesta en escena), consolidación del realismo burgués y la “caja italiana”, de la mano de los avances técnicos lumínicos al interior de la sala, que permitieron el sencillo pero radical (y vigente) gesto de dejar al público a oscuras.

El realismo, en el teatro, estuvo íntimamente vinculado al creciente desarrollo del paradigma “positivista” del mundo durante el siglo XIX hasta entrado el siglo XX (que tomó forma de naturalismo en la literatura y el teatro): ahí donde el hombre (y si, EL hombre a propósito del mismo paradigma), a través del conocimiento empírico y objetivo, podía acceder a la realidad de las cosas (desde la ciencia hasta la sociedad, prescindiendo de argumentos metafísicos y teológicos), el arte, a su vez, podía reflejar aquella supuesta realidad descubierta o por descubrir de manera “fidedigna”. Lo que, es más, el desarrollo del *naturalismo* de Zola abrazaba la idea de que la novela y el drama (y con él, el teatro) podían incluso operar bajo las lógicas del método científico, más específicamente, a través del método experimental. Este paradigma de la realidad y la “naturaleza” de la sociedad, es parte, justamente, del proyecto “historicista” de la ilustración y la “conciencia histórica” del sujeto (artista, en este

caso). Proyecto que suponía, como dirá Enzo Traverso, “Una explotación científica rigurosa de las fuentes [que] permitía a los investigadores restablecer la concatenación de los acontecimientos y los roles desempeñados por los actores” (381), de manera que, el “significado de la historia” y, luego, de toda comprensión de los fenómenos de una comunidad histórica, está determinado por la posibilidad de comprender estos fenómenos en tanto “procesos definitivamente cerrados” y distanciados, es decir, como “materia muerta” (381), suponiendo que no solo existe un pasado clausurado (por reciente que sea), sino además, una distancia posible con dicho pasado como “objeto”.

Luego, las aporías entre revoluciones científicas/técnicas/sociales y las catástrofes vividas en las primeras décadas del siglo XX, especialmente en el periodo entre guerras, terminaron por resquebrajar el endeble puente que unía el ímpetu “historicista” de objetividad del proyecto ilustrado moderno con la pertinencia (sino, credibilidad) de los procedimientos “cientificistas” de los medios de representación del mundo adoptados por las artes y su comprensión, es decir, del arte como “espejo” de la sociedad, toda vez que el paradigma de progreso de la ilustración hacía aguas por doquier frente a la brutalidad de las guerras y los exterminios, y la pila de cuerpos “sin rostro” que la Historia (con mayúscula) dejaba por fuera y abandonaba al olvido. Benjamin critica cierto “asombro” ingenuo frente a los horrores del siglo XX (incluso antes de *los campos*) basado, dirá, en un concepto erróneo de la historia (311), a decir, el vapuleado “historicismo”. Uno que entiende, bajo un paradigma epistemológico moderno, la historia como progreso. Luego, frente a la barbarie y la crisis de aquel paradigma, por tanto, la crisis de cierta forma de representar, “La crítica a la representación de dicho avance debe constituir la base de la crítica a tal representación del progreso” (315), uno que ha devenido, paradójica, más no insospechadamente, en barbarie.

Así, las *experiencias del horror* de la guerra, y más radicalmente, de *los campos*, produciría aquello que Nancy llamará la “crisis última de la representación”, sea la representación misma, exterminada en los campos (dirá el autor), la posterior representación histórica de los acontecimientos, o bien, el tratamiento estético de los mismos. El horror de los campos constituye, como dirá Agamben:

una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: esta es la aporía de Auschwitz (...) [que] es en rigor, la misma aporía del conocimiento

histórico: la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión. (9)

Esto levantaría, tanto en el arte como en la filosofía, aquella aporía de la historia entre acontecimiento y representación, siempre latente, ahora irresoluble e ineludible.

Luego, el arte y, más específicamente, el teatro, se enfrentará al vacío que deja la “crisis última de la representación”, en búsqueda de nuevas formas de representar, toda vez que entendemos, tanto en el teatro y las artes, como en la historiografía, la representación como la presentación de aquello que es del orden de lo ausente (siguiendo a Nancy, 38). Una vuelta de conciencia tal en el arte y el teatro de la época sobre sí, sobre sus medios y modos de representar, que no puede sino constituir una densificación del giro autorreflexivo de las artes. Piscator con el “teatro político” o Brecht con el “teatro épico” así como también cierta vuelta sobre las tragedias de los existencialistas post guerra, son ejemplos de aquello, y figuran entonces como bisagras (o umbrales) de una comprensión del *teatro desde la historia a la historia desde el teatro*, es decir, un “teatro que piensa” la historia, sus acontecimientos y sus formas de relato. Entonces, como dirán Barría e Insunza, la distinción aristotélica entre el poeta y el historiador caduca irrefutablemente, pues

La obra de arte deja de ser comprendida exclusivamente por su capacidad de narrar *hechos que podrían suceder* y, al replegarse sobre sí misma, el relato de su propio ser, en tanto obra de arte, toma un lugar central. El arte contemporáneo es caracterizado, en buena medida, por ese desplazamiento autorreflexivo. Por otro lado, la noción misma de historia (...) se ve modificada por una serie de discusiones que someterán a revisión los recursos del relato de la historia desde una perspectiva literaria y ficcional. (164)

Sería, pues, desde la crisis del concepto de Historia, el vuelco que comporta y dicha irresoluble aporía entre acontecimiento y representación (entre otras cosas) lo que propiciaría un nuevo giro: el giro performativo en las artes, ya entrados en la segunda mitad del siglo

pasado². Para no detenernos mucho en aquello (pues supone el mismo problema que con las vanguardias), nos limitaremos a constatar lo que parece más relevante para pensar el problema de la relación de *la historia desde el teatro*. Con el giro performativo, como diría Fischer-Lichte, la obra pensada ahora como acontecimiento pasaría, justamente, de una política del signo a una política del acontecimiento, en tanto revuelo de la expresión fenomenológica de lo que en cada caso se juega. Luego, sería entender, en este caso el teatro y su desarrollo bajo este nuevo paradigma (más allá de los “grados de performatividad” a los que nos enfrentemos), que las tramas y relatos de la representación (en su dimensión referencial) están siempre mediadas por las experiencias de su construcción fenomenológica (en su dimensión performativa). Esto nos permite pensar otra dimensión del estado del “teatro contemporáneo” ya entrados en el siglo XX hasta nuestros días respecto de su relación con el problema de *la historia desde el teatro*. A decir, la posibilidad de pensar la producción y reproducción de relatos y ficciones históricas (más allá de su estatuto de facticidad, incluso, debido a aquella indeterminación) en tanto la dimensión performativa de su construcción. Cabría, ahora, recaer en un último periodo determinante y sus acontecimientos para la consolidación del problema de comprender historia desde el teatro, como nos propusimos.

Tras el fin de la guerra fría, la caída del muro y, con él, la del proyecto de socialismo real de la Unión Soviética, se propaga la sensación de clausura histórica o del “fin de la historia” que propuso –comprobamos ahora, de forma errada– Fukuyama. El problema es que no solo la historia no terminó, sino que, además, no ha dejado y sigue dejando tras de sí un rastro de catástrofe (quizás, a estas alturas, su rastro característico). En este contexto, y volviendo a nuestro campo, la comprensión (si no, más bien, tensión) de la *historia desde el teatro* tomaría especial vuelo a la hora de disputar aquella historia clausurada por los “vencedores”: tan inconclusa como arbitraria, tan insuficiente como coactiva. El teatro y el arte en general, al igual que el historiador, como lo piensa Didi-Huberman, han asumido ya no solo la tarea de “hacer figurar a los pueblos (...) [y] dar una representación digna a los “sin nombre” de la historia” (citado en Barría e Insunza, 177), si no, además (o más bien, con ello) frente a

² Cabría mencionar también la consolidación de la *fenomenología* como herramienta de comprensión del mundo y producción de conocimiento, iniciada por Edmund Husserl a inicios del siglo XX y desarrollada a mitad de siglo por varios estudiosos de su obra, entre los que destaca, sobre todo por su impacto en las artes, Merleau Ponty. A su vez, los alcances hechos por Austin sobre la idea de “lenguaje performativo”. El desarrollo de teorías estéticas respecto de los fenómenos de percepción, al igual que el desarrollo de teorías en torno a las características de la obra de arte y su recepción, como es el paradigmático caso de *Obra abierta* de Umberto Eco.

aquella supuesta clausura de la historia y, por tanto, del futuro, frente a aquel “telón gris y reaccionario que ha cubierto los horizontes de posibilidad” (Fisher, 110), un “teatro que piensa”, a través de la disputa de un pasado inconcluso y parcial, las ficciones del relato histórico y su peso en la construcción de nuestro presente, asume la tarea, además, de imaginar otros futuros posibles, nuevos derroteros sin programa, quizás, volviendo sobre Lihn, en lenguajes todavía inmanejables.

Y si volvemos sobre Lihn, permítasenos entonces cerrar con una breve cita de Rüdiger Bubner, si bien con más de 50 años de antigüedad, con total vigencia a propósito de las tramas reflexivas que tanto aquí en particular, como en el Núcleo de Filosofía y Teatro en general, nos proponemos pensar:

La verdad, que desde siempre ha sido considerada como el asunto de la filosofía [y la historia, agregaremos], ya no es confiada a la reflexión filosófica como posesión plenamente válida, sino que aparece primero en el arte, para desde ahí ser un espejo en el que la filosofía [y la historia] contemple su auténtica tarea (Bubner, 360)

Parte tres / Teatro y Realidad: Una breve aproximación al andamiaje virtual en el orden de las cosas

Nos proponemos a continuación generar una aproximación, reflexión e indagación en ciertas ideas que nos permiten pensar la manera en que el siglo XX se ha configurado como experiencia traumática, permitiendo el ingreso de *lo real* en tanto posibilidad de nuevos modos de articular, justamente, puntos de pensamiento y vínculos entre teatro y realidad, exacerbando la autonomía del arte en tanto tal, desestabilizando la función que la realidad juega en el ejercicio de representación, haciendo colapsar la estructura binaria ficción-realidad, permitiendo el ingreso de nuevas relaciones con lo privado y lo político.

Como ya adelantamos, podemos considerar la *muerte de Dios* y los horrores del siglo XX como ejes fundamentales para comprender un paradigma de pensamiento entre teatro y realidad; ambos constituyen la desarticulación de los axiomas posibles y declaran la

inexistencia de algún *ismo* o ídolo que soporte la realidad. Ambos puntos nos conducen a la idea de que, más cerca de Lyotard o de Habermas, lo cierto es que, si el proyecto moderno no fracasó, por lo menos sí se declaró a sí mismo, más que inconcluso, irrealizable. Este cataclismo desestabilizaría ferozmente, entre otras, las nociones de *verdad*, *identidad* y *relato*; como dirá Ricoeur, este período constituye, para el sujeto contemporáneo, el tránsito hacia ese sujeto *que no es nada*; un sujeto para el que, asumiendo la paradoja del enunciado, “*nada* no significaría nada si no se atribuyera a un *yo*. ¿Quién es aún *yo* cuando el sujeto dice que no es nada? Precisamente, un sí mismo privado del auxilio de la mismidad” (355).

Dirá Grande que este escenario constituye la toma de conciencia de que ya

nada es idéntico consigo mismo; en el momento en que algo es pensado, dicho o pretendido, llega a ser una huella de sí mismo, ya no “*eso*” mismo, ya no presente; de esta forma, significado, verdad, identidad y presencia siempre están desplazados y nunca llegan a alcanzarse. (283)

Vale decir, la realidad comienza a dar con su propia virtualidad, y dirá Derrida que este es “el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; éste es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso” (2). El arte, entonces, se enfrentaría en una encrucijada que haría estallar los límites que, en cierta medida, la filosofía habría delimitado como su campo de acción; en la medida que *lo real* se vuelve un terreno de disputa, se desfonda la representación por el acontecimiento – vale decir, la acción y “el sentido del efecto” (Merita, 41) – y la idea de una realidad objetiva como referente se disipa después de Auschwitz, el arte –ese que siendo fiel a Dios, le sigue– debe también, entonces, declarar su muerte. Dirá Vattimo que “la muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger” (50).

Podríamos aproximarnos, aquí, a una idea de la obra de arte en tanto una experiencia desde la *conciencia* de la experiencia; una desestabilización del *relato*, del *mythos*, y el develamiento de la representación como fantasía; como una ficción guiada por el deseo fundamentalista. Sería, en cierta medida, en la lucidez del imposible, la búsqueda incesante por ese “real” bajo el significante; esa fuente originaria que, en la fantasía lineal, constituye el origen

de la representación sólo para dar con que nunca existieron líneas, ni centros ni orígenes. Muy por el contrario, quizá, al final del día, sólo nos queda la representación y la necesidad de reelaboración sobre las posibilidades de su imposibilidad.

Como hemos enunciado previamente, podemos considerar la segunda mitad del siglo XX como la consumación de la imposibilidad para representar por, sobre todo, las experiencias del horror; Auschwitz representa para el mundo occidental moderno la inviabilidad de su propio proyecto, y los casos de violación sistemática a los derechos humanos efectuados por la dictadura cívico-militar harían lo propio en Chile y Latinoamérica. Aun cuando los impulsos de la posmodernidad encauzaron las posibilidades –y los restos– de la historia hacia los microrrelatos y la subjetividad de las experiencias, lo cierto es que rápidamente se demostró su incapacidad gracias a quienes “se empeñaron en propagar la creencia en el mito del fin de la historia” (Sánchez, 2007, 14). Las experiencias posteriores a la caída del muro de Berlín en 1989 condensan, entonces, la necesidad de nuevas formas de relación entre lo real y la realidad; “el reencuentro con la realidad volvió a aparecer como un proyecto urgente” (14) en el que primaba la desactivación de lo real como lo privado y la realidad como ilusoria “para anclarla nuevamente en el terreno de la experiencia concreta y, de ese modo, poder intervenir sobre ella” (16).

En ese sentido, ya habría previsto Piscator la necesidad de hallar “un nuevo material que distanciara las complejas estructuras de una sociedad controlada por los intereses mercantiles para que pudieran ser observadas, analizadas y, por consiguiente, pudieran revolucionarse” (378). El sentido de la revolución en la idea de Piscator consiste en que “un concepto de realidad distinto exige nuevas formas de representación” (Sánchez, 2007, 52) y, en el caso de Chile, el panorama de la transición se relacionaría directamente con esa sugerente y atractiva “finalización de la historia” (de Toro, 2011, 68) que hemos enunciado previamente y que se sitúa, en el panorama global, en “la desintegración del Imperio Soviético y del Bloque de los Países del Este, del fin de la guerra fría y de la reunificación alemana” (68) generando modos particulares en los que el arte y el teatro contemporáneo se relacionarían con la desestabilizada y fracturada noción de realidad configurada posterior al fracaso del proyecto moderno inaugurando, en el caso local, “un renovado interés por la representación y sus límites, así como por revisar las técnicas y procedimientos de relación del arte con su contexto inmediato” (Sánchez, 2007, 305).

Sería pertinente, por tanto, generar un acercamiento a la realidad desde su condición “estructurada y sostenida por la fantasía” (Žižek, 19); aquello que, alojado en *lo Simbólico* lacaniano, constituye “la realidad social” (Fair, 20) y que, en su sentido equívoco y virtual, se vincula con *lo Imaginario* –también lacaniano– remitiendo “al modo ilusorio de constitución de la realidad social” (20) que, alojándose en la “construcción del lenguaje” (20), recae siempre en “el plano de las «representaciones», vinculado a las identificaciones y las fantasías de los sujetos” (20).

Por otra parte, podremos entender *lo Real* como “el punto imposible de imposible de la formalización” (Badiou, 2016, 44); aquello que “*no puede* inscribirse en ese tipo de posibilidad. O sea que se trata de un «punto de pensamiento» que, aunque obligado a permanecer inaccesible para las operaciones que la formalización hace posibles, no deja por ello de ser la última condición de la formalización misma” (44). Es aquello que Žižek (2015) distingue “en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de realidad” (11) y que constituye aquello que “Badiou ha identificado como la característica clave del siglo XX: la «pasión por lo Real»” (11); un deseo epocal por encontrar aquella fisura en la que “caen las defensas organizadas por lo imaginario, por el semblante” (Badiou, 2016, 18). En ese sentido, *lo Real* se configuraría como el trauma que transgrede y pulsa, justamente, para estallar a través del encuentro auténtico que puede proveer dicha fisura.

Es en esa dicotomía dada entre *lo Real* y la realidad donde podemos también constatar que, tras los horrores del siglo XX y la fractura del proyecto moderno, “el momento verdadero y definitivo del siglo XX es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana” (Žižek, 11). El arte y el teatro contemporáneo que atiende, por un lado, a la caída del muro de Berlín y, por otro, a los efectos de transición hacia las democracias latinoamericanas gira, una vez más, sobre las exigencias de una historia que nunca detuvo sus cauces, exacerbando la necesidad “de encontrar vías para permitir la inclusión de lo real en la construcción llamada realidad y liberar al mismo tiempo a la realidad de su andamiaje virtual” (Sánchez, 2007, 16). Desbaratar ese andamiaje constituye, en un sentido pasoliniano, una búsqueda por la verdad en la medida que *verdad* “es una palabra que puede ponerse en el lugar de la palabra real” (Badiou, 2016, 69).

Así, la caída del muro de Berlín en 1989, la guerra de los Balcanes, la guerra de Irak; por otro lado, los atentados del World Trade Center en Nueva York y del 11 de marzo en

Madrid y, en el panorama local, los informes de la Comisión Rettig y Comisión Valech lograrían que el panorama de fines de los noventa e inicios del nuevo milenio diera contra el muro de su propia virtualidad, haciendo estallar en Occidente que “ni la calma ideológica, ni los avances tecnológicos ni la bonanza financiera” (Sánchez, 2007, 14) fuesen, por un lado, verdades y, por otro, suficientes para organizar el caos que *lo Real* hacía irrumpir, una vez más, en la realidad. Sería allí, en ese auge de la información, en el que también la economía, desde su saber, se enfrentaba a su ineficiencia “no solo para prever lo que iba a suceder, sino incluso para comprender lo que sucedía” (Badiou, 2016, 12), que las sospechas se dirigieron “hacia la imagen compleja de los medios espectaculares de comunicación y entretenimiento” (Sánchez, 2007, 15), declarando una resistencia hacia cierta “fascinación de una sociedad y un mundo convertidos en espectáculo” (17).

El arte y el teatro contemporáneo volcarían, desde su “pasión por lo Real”, el deseo por representar aquello “que la realidad oculta y, sin embargo, la constituye” (49); es decir, una exacerbación del impulso por desmantelar la realidad como un artefacto atomizado, no tan solo desde su dimensión formal –que, por su parte, también desmantelaría el teatro en tanto artefacto–, sino desde una práctica artística férreamente vinculada a su dimensión social y política. Ante ese escenario, se podría pensar un marco sostenido particularmente desde el desbaratamiento del lenguaje, la imagen y ese impulso “por penetrar la Cosa Real” (Žižek, 16). Se exacerbaría, derechamente, una pregunta performativa sobre la representación; una que, en su hacer, se cuestiona y se desfonda no sólo en el develamiento de las cadenas de significantes, sino que se devela la manera en que la imagen –y su representación– se constituyen como objeto de fe; es decir, la representación como un acto de fe y el develamiento del sujeto, por consecuencia, como uno atravesado por la cadena simbólica; un sujeto que “es efecto del significante” (Savio, 44). Un sujeto para el que “lo real se ha instalado en el cuerpo. Y en el cuerpo, la alucinación, la pesadilla y la realidad histórica coinciden” (Sánchez, 2007, 114).

En ese sentido, la “imagen espectral” (García y Domínguez, 199) y la búsqueda por *lo auténtico* constituyen, a su vez, “el problema de la indeterminación del límite entre imagen, cuerpo y medio” (Röttger, 22), en donde aquello presentado no puede ser “representado como tal, sino captado a mínimos como objeto de la pulsión” (Gutiérrez, 322) y, en tanto significante, podría ser “definido como signo de una ausencia, como un signo que remite a

otro signo y que, en este sentido, no significa nada” (Lacan, 238). De esta forma, la significación constituiría, más bien, una escena que genera una apertura hacia las “las hiancias de una significación que no significa nada, porque la significación está literalmente perdida” (Lacan citado en Savio, 39). La idea de la representación como un *reproducir-reemplazar algo* –generalmente, una forma de realidad que antecede a su representación– se desplaza cuando estalla la paradoja de querer representar un *algo* que en el original no se encuentra (Röttger, 20); la búsqueda por el real detrás de sus representaciones como un acto de búsqueda por la verdad constituye el resultado paradójico y la disputa por la indeterminable definición, haciendo estallar escénicamente aquello que las prácticas de la imagen –en tanto prácticas de fe; como aquello que contiene *algo* que consideramos *real*– ya habrían elaborado en la teoría de los signos: “de repente lo único que hay son puras representaciones” (20).

Parte cuatro / Teatro y Comunidad: una revisión necesaria para un teatro situado

Nos proponemos en esta última parte abordar ciertas reflexiones sobre teatro y comunidad que permitan pensar enlaces entre las categorías que ya hemos desplegado (pensamiento, historia, realidad) y aquello que hemos asumido como contraparte constitutiva de la situación teatro, ese otro que completa el trabajo de poiesis y más allá.

El interés por indagar en la relación de teatro-comunidad surge a propósito de mi investigación final en la carrera de Sociología, correspondiente a mi tesis de pregrado en donde me propuse analizar las posibilidades de hablar sobre Teatro Popular en el Chile actual. En ese marco teórico y metodológico, a propósito de lo postulado por el psicólogo social Serge Moscovici, llegué a la revisión de las representaciones sociales, entendidas –a grandes rasgos– como un conjunto de percepciones, opiniones y puntos de vista, que se construyen a partir de los diversos contextos y posicionamientos de los grupos y su interrelación en la sociedad.

En esa línea, este análisis propone partir desde la comprensión de la comunidad como un imperativo epocal, justamente, porque no es posible analizar ninguna relación, tanto de actores como de estructuras sociales sin contexto. De esa forma, la comunidad o *una* comunidad se conformaría a partir de un momento socio histórico determinado y, en ese sentido, el teatro no sería una excepción. En función de esto, cabe preguntarse si es que existe una

comunidad teatral y junto a ello, quién(es) podrían pertenecer a esa comunidad o, dicho de otra manera, quiénes podrían hacer teatro y para quiénes se haría ese teatro.

La discusión, entonces –y recurriendo a la teoría de campos de Pierre Bourdieu–, debiese comprender al teatro como un subcampo dentro del gran campo cultural, en el cual existen interacciones, producciones y consumo en relación con un grupo hegemónico que termina por estructurar y posicionar el desarrollo de los otros grupos. Situando este análisis en el teatro chileno de la posdictadura, en el marco de una matriz sociopolítica neoliberal, la posibilidad de hablar de una sola comunidad teatral es cada vez más escasa si es que no imposible, puesto que, si bien podemos encontrar puntos en común en los “tipos” de teatro, se podría decir que estos se denominan y autodenominan en base a la diferencia. Entonces, es posible pensar que si el teatro comunitario, por ejemplo, no es teatro de sala o teatro tradicional, es porque justamente se reconoce y se piensa a partir de lo que no es de ese teatro de sala, ya sea en su modo de organización, en las condiciones sociales de producción, en los temas de creación, en las personas que hacen teatro y los contextos que los llevan a hacer teatro, entre otras cualidades. Y así viceversa. Lo mismo ocurre con el teatro callejero, la performance, el teatro musical, etc.

Pensamos, entonces, que esto repercute directamente en el espectador y en la idea de expectación, ya que, al ser comunidades diferentes, se cruzan variables diversas dotadas de contextos, biografías, posiciones y poderes disímiles, por lo que automáticamente el contenido, el discurso y las expectativas que se generan desde y hacia las/os espectadores son diferentes. Lo que Dubatti entiende como teatro matriz estaría en sintonía con esta idea de que la propia categoría es un pendiente, de acuerdo con su inscripción formal y comunitaria. Cito:

Teatro + de [prosa, danza, movimiento, muñecos, mimo, papel, relato, etc]. o también teatro + [de la cultura griega, la latinidad, la cristiandad, etc.]. A partir de esta re(ampliación) del registro genérico, del teatro a *teatro-matri^z*, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como el teatro de mimo, de títeres y objetos. (13)

La diversidad de las comunidades nos introduce en otra arista de pensamiento sobre las mismas, que guarda relación con las particularidades de cada una. En ese sentido, y sin abandonar el punto de vista de lo recién expuesto, si las comunidades se distribuyen a propósito de un orden que plantea la hegemonía versus las dinámicas de marginalización, y, en aquella distancia, existen grupos medios, grupos que resisten a la polarización, etc., cabe pre-guntarse sobre las formas de producción, organización, creación, vinculación con los terri-torios que tienen estas comunidades teatrales y efectivamente revisar qué tan distanciados o no están respecto a este orden generado en este subcampo artístico llamado teatro.

Para esto, los análisis situados o estudios de caso cobran justa relevancia en la obser-vación o toma de conocimiento de las percepciones que construyen a la comunidad particular que desarrolla/hace una actividad artística –en este caso teatral-. De este modo se logra po-ner en contexto qué es lo que esa comunidad entiende por teatro o qué quiere construir en torno al/su campo teatral. El porqué y el cómo (modo) de las temáticas que trabaja, las bio-grafías que se cruzan, el conocimiento de otras comunidades y la posición sociocultural desde donde se están situando como comunidad.

La invitación, por tanto, es a seguir pensando cómo estamos construyendo estas co-munidades teatrales, revisar el sentido de pertenencia o no y qué tan heterogéneas u homo-géneas son. El énfasis natural recae en los discursos creativos que se quieren levantar a pro-pósito de un teatro contemporáneo autorreflexivo, en el cual ya no sólo se reproduce un modo de hacer, sino que existe la capacidad de relevar un estado consciente en todo mo-mento de nuestros procesos creativos desde la organización de una comunidad teatral hasta cómo queremos realizar el saludo en una obra de teatro en particular. Es de esa manera entonces, que el teatro se piensa también mucho más allá del arte y siempre en vínculo con la sociedad.

Por otro lado, la relación teatro-comunidad nos conduce necesariamente a partir de un sentido común a una idea de comunidad que se construye azarosa y/o pasajeramente en la situación teatro. Es decir, en el marco de las actuales discusiones sobre teatro podemos inferir cierta expectativa respecto de la constitución de una comunidad en tanto que la fun-ción tiene lugar. De nuevo con Dubatti, cito:

el teatro tiene en la actualidad la capacidad irrefrenable de ir contra la corriente histórica en muchos aspectos. El teatro es resistencia contra las nuevas condiciones culturales, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la hegemonía del capitalismo autoritario y el neoliberalismo, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social o cultura del espectáculo. (42-43)

Es decir, Dubatti supone una potencia política en el acontecimiento teatral que está determinada exclusivamente por las características de tal acontecimiento. Sin embargo, a la luz de la sobreestimación o sobrevaloración de esa idea de comunidad, cabría pensar críticamente que aquella no puede asumirse como constituida por la pura coincidencia espacio temporal de presencias, pues tal caracterización podría ser válida para muchas otras actividades en las cuales concurren determinados grupos de sujetos o comunidades en el contexto del capital.

Resulta preciso pensar, entonces, más allá de la caracterización que Dubatti despliega, cuáles son las características específicas que la experiencia frente a la teatralidad puede suponer sobre la constitución de un cuerpo social específico que permita afirmar la existencia de lo que Turner denominaría una *communitas*. Es decir, la suspensión de determinados parámetros condicionantes de las relaciones sociales que impliquen la exaltación del vínculo entre los sujetos. Por lo tanto, cabría preguntarse, cuáles son las potencias que nuestros marcos epocales y culturales permiten pensar en relación con el vínculo entre teatro y comunidad sin descuidar que nuestra época obliga, a partir de su carencia, la necesidad o expectativa de concepción de comunidades desde nuestras prácticas artísticas. Es decir, nos compromete tanto el impulso investigativo de identificación de esa comunidad como la perspectiva crítica de la desactivación de la concepción acelerada de su existencia.

Un breve epílogo

Nos hemos propuesto una aproximación general a lo que entendemos como cuatro ejes posibles de reflexión que, al mismo tiempo, son cuatro relaciones categoriales (teatro-pensamiento, teatro-historia, teatro-realidad y teatro-comunidad) y, de este modo, iniciar un

pensamiento crítico desde nuestra práctica teórica al interior del Núcleo de Filosofía y Teatro, articulando diversos aparatos bibliográficos que avanzarán de los más general a lo particular. En ese sentido, se entiende que nuestra actual bibliografía trabaje sobre referentes principalmente europeos, en cuanto hemos querido, primero que todo, dar contexto histórico desde la desestabilización de los paradigmas occidentales durante el siglo XX y XXI.

Cabe comprender también que nos hemos propuesto la generación de aperturas, fugas y diagnósticos provisorios de las diferentes líneas de trabajo que podría suponer un pensamiento filosófico desde el teatro. De este modo, incluso los ejes propuestos toman el carácter de provisorios.

Esperamos, con estas primeras propuestas, comunicar nuestros intereses como núcleo, transmitir la identificación general de problemas asociados a los ejes propuestos y colectivizar una discusión sobre la relación filosofía-teatro para contribuir así al pensamiento conceptual, categorial y, en última instancia, abstracto del pensamiento teatral.

© Iván Insunza Fernández, Fabiana Dinamarca Fernández, Simón Cuadros Infante y Dante Parra Giacomo

Bibliografía

- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos. 2005.
- Badiou, A. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial. 2005.
- . *En busca de lo real perdido*. Buenos Aires: Amorrortu. 2016.
- Barría, M. “Qué crítica para qué teatro”. *Apuntes N° 132*, 116-121. 2010.
- Barría, M. & Insunza, I. *Escenas Políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Oxímoron. 2023.
- Benjamin, W. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. 2018.
- Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Falansterio Ediciones. 2015.
- Bourdieu, P. “Los tres estados del capital cultural”. *Sociológica*, 2 (5), 11-17. 1987.
- Bubner, R. *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2010.
- de Marinis, M. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires: Galerna. 1997.
- Derrida, J. *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Barcelona: Anthropos. 1989.
- Dubatti, J. *Teatro-Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel. 2016.
- Fair, H. “Nudo borromeo y teoría del discurso. Contribuciones para el análisis de identidades, fenómenos y procesos políticos y sociales”. *Foro Interno. Anuario de Teoría Política*, vol. 21, 17-32. 2021.
- Fischer-Lichte, E. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores. 2011.
- Fisher, M. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Falansterio ediciones. 2020.
- Frugoni, S. “¿Qué piensa el poema? Notas sobre pensatividad y enseñanza”. *IX Congreso Nacional de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Disponible en <https://www.academia.edu/104932151>, 1-9. 2017.
- Fukuyama, F. *El fin de la historia*. Madrid: Alianza Editorial. 2015.

García, J. M., & Domínguez, M. L. “Aproximación al “esquema L” de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte II)”. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq*; 31 (110), 197-211. 2011.

Grande, M. A. “Transformaciones: de la representación emancipada a la crisis de la representación”. *Universidad de Alcalá de Henares. Teatro: revista de estudios teatrales*, n. 20, 275-292. 2004.

Grumann, A. “Reconstruir el acontecer escénico: entre percibir y hacer memoria El análisis en artes escénicas desde los estudios teatrológicos”. *Revista Artescena N°12*, 1-16. 2021.

Gutiérrez, D. “La textura de lo social. Instituto de Investigaciones Sociales” . *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 2, 311-343. 2004.

Insunza, I. *Sobre el teatro contemporáneo. Artículos - ponencias - Colaboraciones*. Santiago: Cuarto Propio. 2024a.

---. “Teatro: mirada, distancia y conciencia. Hacia un modelo de análisis (imposible) para el teatro contemporáneo”. *CONCEPT N°28*, 2-17. 2024b.

Lacan, J. *Seminario III. Las psicosis*. Buenos Aires: Paidós. 2009.

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

Lihn, E. *Antología de paso*. Santiago: LOM Ediciones. 1998.

Merita, L. “La crisis de sentido del teatro dramático”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* n°. 17, 31-52. 2018.

Nancy, J.-L. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2007.

Piscator, E. *El teatro político*. Hondarribia: Hiru. 2001.

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

Ricoeur, P. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidos. 1999.

Röttger, K. “¿Última o primera (es)cena? Cristo o la crisis de la representación”. *Apuntes N°130*, 19-25. 2008.

Sánchez, J. A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros. 2007.

Sánchez, J. A. Ética de la representación. *Apuntes nº 138*, 9-25. 2013.

Savio, K. “El significante. Encuentros entre el psicoanálisis y los estudios del lenguaje”. *Lengua y Habla (25)*, 34-55. 2021.

- Toro, A. d. “Reflexiones sobre fundamentos de la investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la ‘híbridez’ e ‘inter-medialidad’”. En *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez – Medialidad – Cuerpo*. A. de Toro (ed.), 105-159. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana. 2004.
- . “La memoria como objeto científico y la memoria como teoría: palabras preliminares”. En *Taller de letras N°49. C. Opazo (ed)* (págs. 233-236). Santiago: Universidad Católica. 2011.
- Traverso, E. *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2022.
- Turner, V. *El Proceso Ritual*. Madrid: Taurus. 1988.
- Ubersfeld, A. *Semiotica teatral*. Madrid: Universidad de Murcia. 1989.
- Vattimo, G. *El fin de la modernidad: nihilismo y hermeneutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa. 1987.
- Zizek, S. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal. 2005.